83.3(2=411.2)52-8,8
3-14

8(С)р
3-14

М. ЗАГОРСКИЙ

ПУШКИН И ТЕАТР

Проверено 1951

Проверено 1954

Проверено 1958 г.

ПРОВЕРЕНО

ВОЗВРАТИТЕ КНИГУ НЕ ПОЗЖЕ
обозначенного здесь срока

Тип. им. Григорьева 2592 2003930

83.3(2=411.2)52-8,8

РЕДКАЯ КНИГА

8(С)р 83.3р1

З-14

М. ЗАГОРСКИЙ

ПУШКИН И ТЕАТР

ЗАЛ РЕДКОЙ КНИГИ
БИБЛИОТЕКА НОВИНСК
ул. Стахановцев, д. 4А

0298571

ГОСУДАРСТВЕННАЯ
ПОРОХОВСКАЯ
БИБЛИОТЕКА
4 линия д. 11
тел. 31.

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
« ИСКУССТВО »
МОСКВА · ЛЕНИНГРАД · 1940

Переплет, титул, заставки и концовки
художника Б. ШВАРЦА

ПРЕДИСЛОВИЕ

На одном из заседаний пушкинской комиссии Академии наук СССР, посвященном разбору только что вышедшего тогда седьмого тома нового академического издания собрания сочинений Пушкина, слово попросил работник одного из периферийных театров. В своей краткой речи он выразил сожаление, что до сих пор в руках режиссеров и актеров профессиональной и самодеятельной сцены нет книги, всецело посвященной театру Пушкина, особенно в плане целостного исследования, охватывающего все взаимоотношения Пушкина и современного ему театра.

Это же требование повторил в третьем номере пушкинского «Временника» (1937) Б. С. Мейлах, уже с точки зрения научного пушкиноведения: «На очереди и такие темы, как «Пушкин и театр», «Пушкин и музыкальная культура», «Пушкин и русская живопись», — не в обычном плане обзоров, а в выяснении оплодотворяющего значения пушкинского творчества для развития всех видов русского реалистического искусства».

Предлагаемая вниманию читателя книга выросла из желания пойти навстречу обоим этим требованиям. Это попытка изучить и становление пушкинских драматургических замыслов и поэтики, и влияние его на современный ему театр на путях к сценическому реализму, и поучительная история игнорирования дворянской и буржуазной сценой его драматургических шедевров, и освоение их советским театром.

Здесь нельзя было ограничиться только задачами литературоведческого и текстологическо-комментаторского раскрытия наследства Пушкина в области драматургии. Рядом с этим необходимо было проанализировать ее театральную природу, тот сценический фон, те личные связи Пушкина с актерами и драматургами, ту борьбу

за Пушкина и против Пушкина, которые сделали его театр одним из самых значительных глав в истории развития русского театрального искусства от Дмитревского до Щепкина, от Сумарокова до Грибоедова и Гоголя, несмотря на неудачи многих пушкинских спектаклей на сцене.

Наша задача осложнилась тем, что буржуазная пушкиниана не только не ставила этой темы, но всячески затрудняла ее разработку нагромождением явно фальсифицированного материала. Вот почему наше намерение дать вступительную главу, посвященную разбору всей литературы по занимающему нас вопросу, отпало при ближайшем же ее рассмотрении. Стоило ли разбирать и опровергать такие утверждения, как:

«В драме «Борис Годунов» есть и драматизм, в ней есть и характеры, и картина нравов; но в ней есть и нечто иное, вполне понятное для христианина, который вместе с свободной волей человека, отрицая слепой рок, признает и нравственный закон, высший суд над действиями этой свободной воли, суд, необходимо требующий возмездия за преступления этой воли против этого закона... Это... чисто христианская идея, сознательно присущая душевному миру человека-христианина» (Е. Воскресенский, «Борис Годунов» А. С. Пушкина», М., 1887).

Или:

«Моцарт своими словами, своими действиями, всей своей личностью блестящим образом показывает, что искусству нужно служить ради искусства, что в искусстве заключаются самые светлые радости, самое высшее блаженство, что искусство освещает человека и приближает его к богу» (К. Хоцянов, «Опыт разбора трагедии Пушкина «Моцарт и Сальери», Псков, 1888).

Или:

«Барон (в «Скупом рыцаре») произносит верховное слово антихристианской культуры... Не бог, а демон — вот в чье имя совершается подвиг... Под маской скупости не разглядели сатаны... Божественный глагол не коснется уха Сальери. Его искусство не роскошный первобытный сад, который вырастил сам бог, а хилые побеги, что выгнаны в теплице... Взамен божией стихии у Сальери наука» (Д. Дарский, «Маленькие трагедии Пушкина», М., 1915).

В таком же роде и «стиле» написаны и другие весьма многочисленные книги и статьи о пушкинской драматургии. С поразительным невежеством и легкомыслием в книге Воскресенского отзыв агента Третьего отделения о «Борисе Годунове» выдается за... предисловие самого Пушкина к трагедии. В ряде статей проводится упорная фальсификация пушкинских замыслов и идейных установок во имя приобщения его к певцам религии и самодержавия.

Даже в более культурно и грамотно написанных статьях и исследованиях, печатавшихся в специальных пушкинских изданиях,

это искажение облика Пушкина проводилось с явно реакционными целями. Вот замечание одного из таких исследователей: «В историческом опыте «Бориса Годунова» идеология французского просвещения была приведена на суд русской летописи и осуждена безвозвратно» (Б. Энгельгардт, «Историзм Пушкина», сборник «Пушкинист», вып. 2, 1916). Надо ли вскрывать классовую направленность этого утверждения?

Было бы неверно утверждать, что такова вся дореволюционная пушкиниана в ее откликах на проблемы пушкинской драматургии. Ряд работ на частные темы (Ф. Батюшкова о влиянии «Гофолии» Расина на замысел «Бориса Годунова», Н. Козмина о взглядах Пушкина на драму, И. Жданова о связи «Русалки» с оперой Генслера, Л. Майкова об отношении Пушкина к Озерову, Д. Аверкиева о «маленьких трагедиях» и др.) не лишены интереса и для новейших исследователей, но почти все эти работы поражены общей болезнью буржуазного научного пушкиноведения — ограниченностью точек зрения и бессилием понять и объяснить народные истоки поэтики Пушкина и трагедию его как драматурга, лишенного театра. Даже такой тонкий ценитель пушкинского наследства, каким был Валерий Брюсов, писал в 1915 году в «Русских ведомостях» о «маленьких трагедиях» Пушкина, как «предназначенных для небольшого числа лиц, которые способны воспринимать, так сказать, «квинт-эссенцию» драмы, чистую поэзию, из которой устранено все, только способствующее восприятию». Нужно ли доказывать всю ложность этого утверждения, отнимающего маленькие шедевры Пушкина от того миллионного, массового зрителя, о котором так тосковал Пушкин! Небезынтересно при этом вспомнить, что впервые об этом писала «Северная пчела» (1832, № 21) Булгарина («сцены «Моцарта и Сальери» созданы для немногих»).

И притом, все эти разрозненные и случайные статьи не выходили за пределы чисто литературоведческой методологии, принципиально не желающей видеть за пределами пушкинских драматургических текстов тот живой театр, с каким пришлось иметь дело Пушкину. Именно отсюда шло укрепление легенды о «несценичности» пьес Пушкина, и вполне прав был С. М. Бонди, писавший в своей статье «Стихи об актрисе Семеновой» по поводу этого мнения. «Оно идет от литературоведов, словесников, людей, чуждых театру, — театроведческий анализ, несомненно, покажет всю подлинную и своеобразную театральность пьес Пушкина, этой особой, не получившей после него развития струи русской драматургии».

Но этот театроведческий анализ начался лишь в советскую эпоху, так как и буржуазное театроведение почти ничего не сделало для раскрытия театра Пушкина. Вот что писал о «Борисе Годунове» Б. В. Варнеке в своей широко популярной «Истории русского театра» (второе издание, 1914): «Приходится только отметить злой рок, тяготеющий над русской трагедией и сделавший

то, что первая по времени наша трагедия, стоявшая на высоте требований как литературное произведение, совсем не удовлетворяла театральным условиям, почему и осталась без всякого влияния на дальнейший ход нашей драмы». О «маленьких трагедиях» он же пишет: «О мелких драматургических произведениях Пушкина говорить здесь не приходится, несмотря на их высокое литературное достоинство». Касаясь причин неуспеха «Бориса Годунова» на сцене, Варнеке категорически заявляет: «Виноват в этом сам Пушкин, не принявший во внимание громадной разницы между условиями постановки во времена Шекспира и в свое время». И по этой «истории» учился ряд поколений русских актеров!

Многие статьи в дореволюционных изданиях озаглавлены «Пушкин и театр», но знакомство с ними почти ничем не обогащает современного исследователя этой темы. В этом отношении характерны статьи в специальном журнале «Театр и искусство», появившиеся в 1899 юбилейном году. В статьях Ю. Беляева («Пушкин и театр») и Н. Николаева («О значении Пушкина в русском театре») повторены лишь общеизвестные факты из творческой биографии Пушкина, что же касается статьи А. Кугеля («Пушкин как драматург»), лучшего театрального критика 1890—1917 годов, то в ней содержится следующее утверждение: «Для театра, таким образом, драматические произведения Пушкина, за исключением «Бориса Годунова», несмотря на предельную меру гениальности, проявленную в них нашим поэтом, представляют мало практической ценности... Драматические произведения Пушкина мало приспособлены для сцены... Пушкин чувствовал душу драматической поэзии, но не видел ее плоти — театра».

В этих замечаниях отразилось то высокомерное и пренебрежительное отношение к драматургии Пушкина, которое проявлял в целом буржуазный театр конца XIX и начала XX века.

Лишь в советскую эпоху поставлен вопрос о пересмотре традиционного отношения к пушкинскому театру. Мы имеем в виду статьи Георгия Чулкова «Пушкин и театр» («Голос минувшего», 1923, № 3), Юрия Соболева «Пушкин в театре» («Художник и зритель», 1924. № 4—5) и др.

Но все же даже эти статьи и заметки еще были далеки от научной разработки наследия Пушкина в области драмы. Им нехватало прежде всего методов научного пушкиноведения в той же степени, в какой пушкинистам нехватало живого ощущения драматургии Пушкина как явления не только литературы, но и театра. В этом отношении появление седьмого тома нового академического издания сочинений Пушкина, в котором собраны его драматические произведения, явилось большим событием не только с точки зрения достижений советского пушкиноведения, но и по новому для пушкинистов подходу к драматургическому наследству Пушкина. «Жанр пушкинских драм в сознании автора был театральной, а не книжной драматургией. Как ни противоречат драматические опы-

ты Пушкина сценической практике его времени, он все же писал для сцены» (из комментария Б. В. Томашевского к «Каменному гостю»). Эта новая точка зрения на театр Пушкина, как мы увидим в дальнейшем, обогатила самих исследователей, но она была слишком робко и недостаточно использована для анализа всего вошедшего в том наследства Пушкина, к тому же, по условиям издания, ограниченного только рамками комментария в пределах пушкинской эпохи и упустившего поэтому такую важную тему, как становление пушкинской драматургии на фоне современного ему театра и судьбу ее на дворянской и буржуазной сцене.

И все же выход седьмого тома, а также появление ряда статей на темы пушкинской драматургии во «Временнике» пушкинской комиссии Академии наук СССР и в других изданиях во многом облегчили задачу изучения пушкинского театра. В особенности ценны в этом отношении статьи Б. В. Томашевского «Маленькие трагедии Пушкина и Мольер», А. Л. Слонимского «Пушкин и комедия 1815—1820 годов», Г. О. Винокура «Язык «Бориса Годунова», С. Н. Дурылина «Пушкин на сцене» и др., свидетельствующие о все возрастающем интересе исследователей к проблемам пушкинского театра. Мы благодарны также участникам обсуждения доклада о нашей книге в пушкинской комиссии Академии наук СССР и в частности С. М. Бонди и Г. О. Винокуру за ряд указаний, что, конечно, не исключает возможности расхождения с ними по частным вопросам театральной практики и поэтики Пушкина.

Мы не упоминаем здесь вышедшей в 1926 году книги Леонида Гроссмана «Пушкин в театральных креслах» потому, что она рассматривала творца «Бориса Годунова» только как зрителя и не касалась ни его театра, ни судьбы его драматургического наследства. О неверной точке зрения ее автора на отношение Пушкина к современному ему театру мы указываем в главе о «Борисе Годунове».

В заключение необходимо упомянуть, почему не включена в нашу работу «Сцена из Фауста».

Как известно, Пушкин не раз прибегал к диалогу для оформления своего поэтического замысла. Таков «Разговор книгопродавца с поэтом», таков и «Герой», в котором слова «поэта» являются репликами на вопросы «друга». В особенности развернута у Пушкина эта форма в сценах «Альманашник», в которых имеются даже обозначения места действия («Кабинет стихотворца», «Харчевня») и ряд ремарок («играют», «про себя», «входит слуга» и пр.). Но являются ли эти произведения драматургическими замыслами? Конечно, нет, и именно поэтому они не могут быть включены в театр Пушкина.

Аналогично построена у Пушкина и «Сцена из Фауста». В то время как во всех его драматургических опусах и замыслах легко

обнаруживается их театральная природа, эта «Сцена», несмотря на ее огромную поэтическую и философскую глубину, не предназначалась поэтом для сценического воплощения ни как вставная сцена, ни как продолжение «Фауста» Гете, ни как самостоятельное произведение в форме «пролога», тем более, что тогдашняя русская сцена еще не приступала к попыткам воплотить трагедию Гете на театре. Вот почему вполне правильно не включила эту сцену Пушкина в число его драматических произведений и редакция советского академического издания сочинений Пушкина. Это не исключает, конечно, возможности и даже необходимости иметь ее в виду при рассмотрении всех упоминаний Пушкина о Фаусте в его драматургических замыслах.

ГЛАВА I

ДЕТСКИЕ ГОДЫ

Края Москвы, края родные,
Где на заре цветущих лет
Часы беспечности я тратил золотые,
Не зная горестей и бед.

«Воспоминания в Царском Селе».

1

Детские годы Пушкина — почти неисследованная область в биографии поэта. В книге Н. Лернера «Труды и дни Пушкина», в которой отмечена даже прогулка Пушкина на Тверском бульваре в 1827 году, значатся всего лишь шесть событий со дня рождения поэта в 1799 году до года поступления в лицей, из которых два — рождение двух братьев и четыре — смерть сородичей и деда Ганнибала. Вот и все значительное в жизни подростка, отмеченное его добросовестным летописцем. Все остальное — догадки, предположения, анекдоты и сомнительные свидетельства современников, опровергающих друг друга.

Но если мы вообще мало знаем о детских годах поэта, то об его театральных впечатлениях до поступления в лицей мы не знаем ничего, кроме известного в его биографии случая с комедией, «похищенной» у Мольера и «освистанной партером», т. е. единственным зрителем — сестрой Ольгой [1]. А между тем Пушкин явился в лицей с уже готовыми театральными вкусами и взглядами, и в ряде его лицейских стихов мы находим такие театральные определения и упоминания, которые могли родиться только под воздействием живой театральной действительности или, вернее, ее отголосков в семье Пушкина. А это опять-таки приводит нас к первоначальным московским впечатлениям поэта, к тем годам, когда впервые формировались его еще неясные и туманные поэтические видения и замыслы.

Когда родился Пушкин, еще был жив Радищев и Херасков, люди восемнадцатого века, лишь четырьмя годами раньше родился Грибоедов, целиком принадлежащий девятнадцатому веку; еще жив был Павел I, но уже через два года после рождения поэта короно-

вался Александр I, встреченный «восторженными» одами москвичей. Так на рубеже двух эпох родился человек, донесший до нас и «родимые пятна» века русского феодализма, и вольнолюбивые мечты декабристов, и новый дух буржуазной эры, в которой:

Без денег и свободы нет.
Что слава? Яркая заплата
На ветхом рубище певца,
Нам нужно злата, злата, злата:
Копите злато без конца...

За год до рождения Пушкина на сцене шло первое представление «Ябеды» Капниста, вскоре запрещенной, в которой автор, по его словам, «кистью Талии порок изобразил».

Бери, большой тут нет науки.
Бери, что только можно взять.
На что ж привешены нам руки,
Как не на то, чтоб брать, брать, брать.

Уже появились знаменитые «Письма русского путешественника» Н. М. Карамзина, в которых нарождавшийся буржуазный театр Европы был показан в живых зарисовках очень умного и просвещенного человека. Еще был жив «патриарх русского театра» И. А. Дмитревский, но театр Сумарокова был уже мертв, и на смену театральному классицизму шла слезная комедия Коцебу и буржуазная драма Дидро. Первые годы Пушкина были ознаменованы триумфом первых пьес «романтика» Озерова и торжеством сценических дарований Яковлева и Семеновой. Подросток Пушкин оказался в центре этой борьбы и смены двух театральных систем, и в дальнейшем мы увидим, как это отразилось на первых плодах его поэтической музы.

2

Откуда шли первые театральные влияния на Пушкина? Прежде всего от отца и дяди — записных театралов, декламаторов, актеров-любителей, участников всяких театральных игрищ, маскарадов и каруселей. А. М. Колосова, вышедшая замуж за трагика В. Каратыгина и увековеченная эпиграммой Пушкина «Все пленяет нас в Эсфири» и стихами «Кто мне пришлет ее портрет», в своих воспоминаниях пишет об отце Пушкина, Сергее Львовиче:

«В одну из моих с ним встреч он рассказывал мне о своем участии в любительских спектаклях в Москве. Он отличался во французских пьесах, а Федор Федорович Кокошкин (по его словам) был его несчастным соперником в русской» [2].

Это свидетельство не расходится с тем, что мы знаем о Сергее Львовиче из других источников. В. Сиповский пишет о нем: «В тогдашней Москве никто удачнее его не умел устроить любительский спектакль, и никто не исполнял своей роли с таким успехом, как он». Это несколько преувеличенно, отец Пушкина на поприще

лицедейства решительно уступал двум другим Пушкиным—родному брату Василию Львовичу и родственнику Алексею Михайловичу, но в основном это верно.

П. Бартенев, собиравший свои материалы для биографии А. Пушкина еще тогда, когда были живы многие свидетели жизни поэта в доме его отца, писал об этих ранних московских годах: «В доме Пушкиных чтение и декламация не умолкали... беспрестанные домашние спектакли, до которых и отец и дядя были страстные охотники, должны были развить и воспламенить воображение гениального мальчика». Он же сообщает, что, «кроме Бутурлиных, маленький Пушкин часто бывал у Трубецких (князя Ивана Дмитриевича) и у Сушковых (Николая Михайловича, тоже литератора), а по четвергам его возили на знаменитые, недавно только прекратившиеся балы танцмейстера Иогеля» [3].

Допожарная Москва жила в эти годы очень рассеянной светской жизнью. Балы, спектакли, маскарады следовали один за другим, и семья Пушкиных, признанных театралов, была в центре всяких любительских затей и начинаний.

Рядом с этим шло воздействие на подростка со стороны В. Л. Пушкина, и оно было очень значительно. Василий Львович лично знал драматургов Коцебу, Дюси, Мерсье, а из артистов — прекрасную Дюшенау и величественного Тальма, у которого, по свидетельству П. А. Вяземского, он брал уроки декламации [4]. По приезде из Парижа в Москву он с восторгом рассказывал повсюду, и в первую очередь брату, о своих театральных встречах.

Страстным любителем театра и даровитым актером-любителем был и дальний родственник А. М. Пушкин, переводчик «Тартюфа», о котором В. Л. Пушкин писал в «Московском телеграфе» (1827, № 22):

Бывал и я забав душой,
И Пушкин Алексей, товарищ верный мой,
Со мною выходил на сцену.

С. Т. Аксаков называет А. М. Пушкина и Ф. Ф. Кокошкина «знаменитыми благородными актерами-соперниками» и вспоминает о спектакле «Тартюф»: «Этот спектакль была дуэль на смерть между двумя признанными талантами. Любители театрального искусства долго вспоминали этот «бой» артистов».

Оказали влияние на подрастающего поэта и встречи с молодым Вяземским, с которым он встречался в доме Василия Львовича. Недаром сам Пушкин в плане ненаписанной автобиографии счел необходимым упомянуть о «литературных знакомствах» отца и дяди, придавая, очевидно, особое значение этому факту «на заре цветущих лет». С особенным чувством поэт всегда вспоминал Москву — много впечатлений волновало его тогда, и среди них впечатления театральные были не из последних.

Вяземский, обычно декламировавший в салоне Василия Львовича монологи и сцены из трагедий Расина и Вольтера, рассказы-

вал, как однажды он ворвался на квартиру к гастролировавшей тогда в Москве «девице Жорж» и застал свою удивительную Федру и Семирамиду держащей в руке «не классический, мельпоменовский кинжал, а простой, большой кухонный нож, которым скоблит она деревянный стол». Девятилетний Пушкин не мог пройти мимо этого юного театрала, так как гастроли Жорж и соперничество с ней Екатерины Семеновой в одних и тех же ролях волновали тогда всю литературную и театральную Москву [5]. Одни находили французскую актрису «бездушной» и решительно становились на сторону Семеновой, другие, наоборот, считали Семенову только ученицей и подражательницей Жорж.

Эти споры нашли отражение позднее, в статье Пушкина о петербургской сцене и Семеновой: «Бездушная французская актриса Жорж и вечно восторженный поэт Гнедич могли только ей намекнуть о тайнах искусства, которое поняла она откровеньем души». Жорж он вряд ли видел на петербургской сцене в августе—сентябре 1811 года, и надо допустить, что Пушкин писал о ней только по московским воспоминаниям или, вернее, по московским спорам, не только устным, но и печатным. Трудно допустить, чтобы Пушкин при огромной его любви к чтению («охота к чтению», записал Пушкин в своих записках о своем детстве) не знал театральных рецензий Жуковского. В особенности должны были запомниться ему следующие слова рецензента об игре Жорж в «Дидоне» Лефрана де Помпиньяна: «В голосе ее, звонком и чистом, нет довольно мягкости, нет звуков, т р о г а ю щ и х душу (ср. пушкинское «бездушная французская актриса». — *М. З.*), нет слез, как говорит Лягарп о молодой актрисе Госсен, которая в золотое время французского театра восхищала Париж, играя Заиру». Высоко оценивая дарование Жорж, Жуковский в другой рецензии писал: «Имя актрисы превосходной принадлежит девице Жорж по праву, но степени сего превосходства определить не можем: она определяется только по сравнению» [6].

К сожалению, Жуковский не оставил нам своего разбора игры Семеновой в тех же ролях, но сравнение за него сделали другие и в Петербурге и в Москве. Главный бой двух театральных партий— жоржистов и семеновистов — разыгрался в северной столице, но и в Москве нашлись «патриотические» перья, горячо отстаивавшие преимущество Семеновой. Застрельщиком был Сергей Глинка, который писал: «Приятно видеть хороших иностранных актеров и актрис, но, без сомнения, еще приятнее видеть актеров отечественных, которых души умели бы переселяться в лица представляемых ими русских героев» [7]. Мнение карамзинистов об игре Жорж очень откровенно выразил К. Батюшков в своих «Прогулках по Москве», написанных для Гнедича: «Для жителей московских необходимо нужны новые гулянья, новые праздники, новые зрелища и новые лица. Здесь славная актриса Жорж принята была с восторгом и скоро наскучила большому свету» [8]. И хотя Батюшков называет Жорж «славной актрисой», он все же не вдохновился ее игрой.

Многие пушкинисты начинают следить за влияниями на Пушкина Карамзина, Жуковского, Батюшкова и Вяземского только с лицейских годов. П. Морозов утверждал, что «молодой поэт знал Батюшкова только по его произведениям, но еще ни разу с ним не встречался». Однако Я. К. Грот, лично знавший многих лицейских товарищей Пушкина и видавший его при посещении им лицея в 1828 году, в статье «Пушкин, его лицейские товарищи и наставники»[9] пишет: «Городок» и по вымыслу и по форме (послание в трехстопных ямбах) — явное подражание Батюшкову, любимому в это время поэту молодого Пушкина, который видывал его еще в родительском доме, а позднее и в лицее». Тут же Грот называет и других знакомых Пушкина по родительскому дому в Москве: «Можно сказать, что Пушкин, поступая в лицей двенадцати лет отроду, по своим занятиям и связям уже был литератором с девятилетнего возраста, он зачитывался в библиотеке своего отца французскими поэтами и лично познакомился с известнейшими русскими писателями — Карамзиным, Дмитриевым, Батюшковым, Жуковским». Это совпадает с записями самого Пушкина о литературных знакомствах отца и дяди, и есть основания думать, что именно они и Вяземский вводили его в страну Талии и Мельпомены, о которой Пушкин скоро скажет:

Там Озеров невольны дани
Народных слез, рукоплесканий
С младой Семеновой делил.

3

Бывал ли Пушкин-ребенок на спектаклях любительских и профессиональных сцен? Если относительно домашних спектаклей, «воспламенявших воображение гениального мальчика», мы имеем вышеприведенное мнение Бартенева, то относительно профессиональной сцены таких показаний нет, но о факте посещения подростками спектаклей вообще говорится в мемуарной литературе. Так, например, Е. П. Янькова рассказывает: «Мне было лет четырнадцать, когда я первый раз была в театре Медокса» [10]. Это как раз относится ко времени детства Пушкина. Если четырнадцатилетняя девочка бывала на спектаклях Медокса, то почему же девятилетний мальчик Пушкин не мог бывать на публичных спектаклях в сопровождении своих сородичей, страстных театралов?

Если допустить, что подросток Пушкин мог бывать в обществе отца, дяди, Жуковского, Батюшкова и Вяземского в московских театрах, то встает вопрос, что же он мог там видеть. Впрочем, это исследование сохраняет свое значение даже в том случае, если будет доказано, что Пушкин ни разу не был в публичных театрах, так как толки о них, горячие споры об авторах и актерах он мог слышать и у себя дома, и в гостях у Вяземского, Жуковского, Батюшкова, и в особенности в салоне своего дяди Василия Львовича.

В. Л. Пушкин

Детство Пушкина совпало с очень значительной датой в истории русского театра: в 1806 году впервые в Москве начались спектакли государственной императорской труппы, образовавшейся из артистов сгоревшего Петровского театра Медокса и группы крепостных актеров, купленных у помещиков А. Е. Столыпина и князя М. П. Волконского. Частный театр погиб, его место занял казенный театр, всецело подчиненный петербургской дирекции императорских театров.

Пушкину было уже семь лет, когда в театре Пашкова на Моховой состоялся первый спектакль (11 апреля 1806 года) новой труппы. Мы остановимся лишь на тех спектаклях, которые могли отразиться в творчестве Пушкина в том или ином плане — воспоминаниях, замыслах, набросках, вариациях, новых трактовках и пр.

Прежде всего обращает на себя внимание настойчивость темы «Дон Жуана» в детских впечатлениях Пушкина, а также раннее знакомство его с именем Моцарта.

Оперу Моцарта «Дон Жуан» с текстом Да Понта Пушкин увидел лишь в двадцатых годах, но балет «Дон Жуан» Стелято он мог видеть уже в 1806 году на московской сцене.

Имя Моцарта хорошо уже было известно москвичам по спектаклям театра Медокса, где его «Волшебная флейта» шла с 1801 года. Пушкину было одиннадцать лет, когда он мог увидеть на императорской сцене в Москве, в сезон 1810 года, и другую оперу Моцарта — «Похищение из сераля». В «Дневнике» Жихарева отмечается, что 12 января 1806 года на немецкой сцене в Москве шел «Дон Жуан» Моцарта. Не сходило с уст москвичей и другое имя, вошедшее впоследствии в пушкинскую маленькую трагедию «Моцарт и Сальери» — Бомарше. Начиная с «Евгении», вызвавшей резкий отзыв Сумарокова, пьесы Бомарше особенно культивировались театром Медокса, где в 1800—1805 годах шел «Севильский цырюльник» и как комедия и как опера (с музыкой Паэ.. елло), а также «Фигарова женитьба» в переводе А. Лабзина [11].

Имя Сальери также мелькало и в театральных объявлениях «Московских ведомостей». Две шедшие в Москве в 1806 году трагедии Княжнина — «Дидона» и «Титово милосердие» — сопровождались музыкально-вокальными номерами Сальери. Комическая опера Сальери «Венецианская ярманка» шла в Москве в сезон 1808 года, опера «Училище ревнивых» в сезон 1809 года, когда Пушкину было уже десять лет. Таким образом, герои будущей маленькой трагедии уже были знакомы Пушкину еще в детстве.

В этом же году Пушкин мог увидеть на сцене трагедию Нарежного «Дмитрий Самозванец», сюжет которой уже привлекал внимание в одноименной трагедии Сумарокова, имевшейся в библиотеках Пушкиных и их друзей. Впоследствии эта тема воскреснет под пером Пушкина в его «Борисе Годунове».

За 1808—1811 годы, т. е. до поступления Пушкина в лицей, на московской сцене прошли в переводе с переделок Дюси «Отелло» (прозаический перевод Вельяминова) и «Леар» Н. Гнедича,

причем Отелло играл тот самый знаменитый трагик Яковлев, о котором Пушкин писал как о «диком, но пламенном Яковлеве». О Шекспире говорили с подмостков и в комедии «Влюбленный Шекспир» (1809), а о трагедии Ромео и Джульетты пели в одноименной опере Стейбельта.

Из других возможных театральных впечатлений отметим спектакли: Шиллера — «Разбойники» (в сокращенной переделке Иванова) и «Коварство и любовь» (в переводе Смирнова), В. Озерова — «Дмитрий Донской», «Эдип в Афинах» и «Фингал».

Влияние Вольтера на Пушкина-подростка — общеизвестно. Но необходимо отметить влияние на Пушкина также и вольтеровских сценических образов, волновавших тогдашнюю публику. 31 декабря 1808 года в Москве шел «Магомет», который Пушкин мог видеть. Второй спектакль, «Альзира, или Американцы», шедший 18 сентября 1811 года, Пушкин не видел. В июне этого года он выехал в Петербург, но об этом спектакле могли подробно сообщить Пушкину в письмах его родные и знакомые, как о выдающемся театральном событии. Пушкины любили театр Вольтера, а в «Заире» роль Оросмана была любимой ролью В. Л. Пушкина на домашних театрах.

Очень часто шел на московской сцене любимец Пушкина Мольер: в 1808 году «Мещанин во дворянстве», в 1809 году «Скопиновы обманы» (перевод и переделка Василия Теплова), в 1810 году «Ханжиев, или Лицемер». Впоследствии Пушкин будет упрекать молодого Гоголя за незнакомство с театром Мольера, который является необходимейшей школой для всякого начинающего драматурга.

Пушкинская «Русалка» также связана с детскими восприятиями поэта, который шагу ступить не мог ни в одной из московских гостиных, чтобы не услышать арий «Приди в чертог ко мне златой» и «Мужчины на свете, как мухи, к нам льнут» из «Днепровской русалки», оперы Н. С. Краснопольского, шедшей на московской сцене неоднократно, начиная с сезона 1806 года. Популярность ее была огромной, и, по свидетельству мемуаристов, не было дома, где бы не распевались те или иные мотивы из этой оперы. Как теперь твердо установлено, Пушкин в работе над своей «Русалкой» исходил из известной ему русской редакции этой оперы Генслера. Вспоминает он о фразе «Приди в чертог ко мне златой» и в «Евгении Онегине», в примечании ссылаясь на ту же «Днепровскую русалку».

И, наконец, очень длительны были восприятия, шедшие от трагедий, комедий и комических опер Я. Б. Княжнина, умершего за восемь лет до рождения Пушкина. Помимо вышеупомянутых трагедий «Дидона» и «Титово милосердие», на московской сцене в 1806—1811 годах шли еще его трагедии «Росслав», комедия «Хвастун» и опера «Несчастие от кареты» (музыка Пашкевича). Театр Княжнина был, таким образом, представлен очень ярко, своими луч-

ГОСУДАРСТВЕННАЯ ПОРОХОВСКАЯ БИБЛИОТЕКА 4 линия д. 11 тел. 31

шими образцами; что же касается «Недоросля» Фонвизина, то эта комедия не сходила с репертуара за все эти годы, и Пушкин мог ее видеть и на казенной и на домашней сцене.

Таковы основные театральные влияния на юного Пушкина. Не только литературные, но и сценические воздействия формировали тогда ум и сердце подрастающего поэта.

4

К детским воспоминаниям Пушкин возвращался неоднократно, и особенно отчетливо в своих «Мыслях на дороге», где имеется поразительное описание старой Москвы, бесспорно автобиографического значения. Приводим интересующее нас место по черновой рукописи, воспроизведенной в «Неизданном Пушкине» [12]:

«Подмосковные дачи, некогда оживленные балы, театры, фейвирки (извините — не могу выговорить немецких этих звуков иначе, как по московскому наречию) в рощах Свирлова, Марфина-Петровского, Останкина — в рощах гремела роговая музыка, плошки и цветные фонари озаряли английские дорожки, ширмы превращались в кулисы. Актеры...»

Далее Пушкин переходит к описанию «присмиревшей Москвы», когда «купечество богатеет и начинает селиться в палатах, покидаемых дворянством». И здесь, в печатной редакции, Пушкин прибавляет: «Пыльные кулисы домашнего театра тлеют в зале, оставленной после последнего представления французской комедии. Барский дом дряхлеет...»

Это конец и крепостного и любительского театра, гибель «домашних» сцен, где подвизались с таким успехом отец и дядя поэта, а также друг пушкинского дома Н. М. Карамзин.

Еще ребенком Пушкин жил рядом с домом знаменитого Николая Борисовича Юсупова, бывшего управляющего императорскими театрами, адресата в послании «К вельможе». В одном из флигелей этого дома помещался крепостной театр Юсупова и жили его танцовщицы и певицы из капеллы. Здесь же был тот сад («Юсупов сад»), о котором пишет Пушкин в своей автобиографии. Хотя Пушкины прожили «у Харитония в Огородниках», в «Юсуповском дворе», лишь до середины 1803 года, но связь между любителями театра — отцом и дядей поэта — и владельцем дома, театра и сада была настолько тесна, что вся семья Пушкиных продолжала бывать и на спектаклях вельможи и в его замечательном «версальском» саду, о котором впоследствии, вспоминая свое детство, Пушкин писал:

И часто я украдкой убегал
В великолепный мрак чужого сада,
Под свод искусственный порфирных скал,
Там нежила меня дерев прохлада;
Я передавал мечтам свой слабый ум,
И праздно мыслить было мне отрада.

Жорж Веймер (слева) и Бургузи в трагедии Ифигения в Авлиде».

Таким образом, с крепостным театром Пушкин соприкасался уже в раннем детстве.

На его глазах «ширмы превращались в кулисы» на тех подмосковных дачах, куда он ездил с отцом и дядей. Но и помимо загородных театров в самой Москве имелось, по свидетельству П. Арапова, в 1796 году до двадцати домовых театров, при коих были оркестры музыки, оперные и даже балетные труппы[13]. Владельцы их — Шереметев, Щербатов, Столыпин, Мясоедов, Шаховской, Волконский, Салтыков, Блудов и др.— не могли не видеть Пушкиных или как актеров, или как почетных зрителей на своих спектаклях.

Не только с крепостным театром был знаком Пушкин, но и с народными гуляньями, балаганами, каруселями, с раешниками, балансерами, гуслярами, скоморохами, с «лубочным» театром.

Н. В. Сушков оставил нам в литературном сборнике «Раут» (1851) драгоценное свидетельство о том, где бывал Пушкин-подросток: «Старый дядька Никита Козлов, можно сказать, не покидал своего питомца от колыбели до могилы. Он был, помнится, при нем и в Москве, где шаловливый и острый ребенок уже набирался ранних впечатлений, резвясь и бегая на колокольню Ивана Великого и знакомясь со всеми закоулками и окрестностями златоглавой столицы». А в этой столице народные гулянья славились своей лубочной сценой.

Уже в 1815 году, в лицее, Пушкин пишет свою первую эпиграмму на А. А. Шаховского:

Но кто глупей из тройки злой?
Шишков, Шихматов, Шаховской.

Так открывается Пушкиным продолжительная «баталия» против «Беседы» Шишкова и лично против А. Шаховского, как врага всех московских друзей — Карамзина, Жуковского, Дмитриева, Вяземского и дяди Василия Львовича. Это враждебное чувство молодой Пушкин вынес из Москвы, где уже в 1805 году возмущение вызвало первое открытое, публичное нападение Шаховского на Карамзина с подмостков театра в комедии «Новый Стерн». Этот спектакль шел и на московской сцене в сезон 1807 года. Молодой Блудов тогда же ответил за всех карамзинистов следующей эпиграммой на Шаховского:

Хотите ль, господа, между певцами
Узнать Карамзина вы записных врагов?
Вот комик Шаховской с плачевными стихами,
И вот бледнеющий над святцами Шишков.
Они умом равны, обоих зависть мучит;
Но одного сушит она, другого пучит.

Н. М. Карамзин

Весь дом Пушкиных был оскорблен за своего «кумира» Карамзина (см. у Вигеля: «Карамзин — предмет обожания москвичей»). Еще ребенком Пушкин мог слышать ядовитые филиппики против Шаховского. Здесь истоки лицейских эпиграмм Пушкина, его размышлений о том, что Шаховской «не имеет большого вкуса, он худой писатель». С. Т. Аксаков в своих «Воспоминаниях» очень верно отмечает разницу между литературными нападками Шишкова на карамзинскую школу в его «Рассуждении о старом и новом слоге» и театральной «диверсией» Шаховского в «Новом Стерне», — последняя была несравнимо значительнее по своей эффективности и масштабу действия: «На князя Шаховского сердились даже более, чем на самого Шишкова, именно за комедию «Новый Стерн», в которой было осмеяно карамзинское чувствительное направление. Эту маленькую пьесу, которую теперь знают весьма немногие из молодого поколения литераторов, тогда знала вся читающая публика и хлопала ей на сцене без милосердия. Книга Шишкова забывалась понемногу, а «Новый Стерн», написанный недавно, игрался часто на театре». Какое значение придавалось в тогдашних литературных кругах этой первой вылазке против Карамзина, видно из письма старика Державина к И. И. Дмитриеву, которого он предупреждал еще до появления пьесы на сцене: «Полетят громы и молнии, штыки нового и старого штиля засверкают».

Можно предположить, что первоначально вражда Пушкина к Шаховскому была театрального происхождения, что источником ее была московская постановка «Нового Стерна» на сцене театра Пашкова на Моховой.

В июне 1811 года Пушкин в сопровождении своего дяди Василия Львовича выехал в Петербург. Непосредственная связь с Москвой была прервана до 8 сентября 1826 года, но долго еще, особенно в лицейские годы, муза Пушкина питалась московскими впечатлениями. Среди них театральные влияния, как мы видели, занимали не последнее место.

ГЛАВА II

ЛИЦЕЙ

1

Ужель в театре шумном,
Где дюжий Аполлон
Партером полуумным
Прославлен, оглушен,
Измученный напевом
Бессмысленных стихов,
Ты спишь под страшным ревом
Актеров и смычков?

Вот первое дошедшее до нас в «Послании к Галичу» (1815) мнение шестнадцатилетнего Пушкина об императорском Санкт-Петербургском театре и господствовавшей тогда в нем певучей читке стихов, к тому же часто оказывавшихся «бессмысленными». Выражение «рев актеров» так понравилось Пушкину, что в дальнейшем фамилия актера Глухарева окажется для него темой для многих шуток в переписке с друзьями и родными [1].

В это время Пушкин был уже автором первого действия комедии в стихах под названием «Философ», которой он хотел «открыть свое поприще по выходе из лицея», как сообщает в своем письме к Фуссу лицейский товарищ Пушкина Илличевский. «План довольно удачен, — добавляет он, — начало, то есть первое действие, до сих пор только написанное, обещает нечто хорошее; стихи — и говорить нечего, а острых слов сколько хочешь»[2]. О какой-то комедии «Так водится на свете», написанной вместе с Яковлевым, сообщает Гаевский. На стихи «Городок» (1815) обыкновенно все пушкинисты ссылаются как на самим Пушкиным оставленный список излюбленных им авторов и учителей («Любимые творцы») на писательском поприще. Но не отмечено, что в этом списке писатели-драматурги занимают очень почетное место.

Здесь Озеров с Расиным,
Руссо и Карамзин,
С Мольером-исполином
Фон-Визин и Княжнин.

Любопытно, что первый в этом списке «сын Мома и Минервы, фернейский злой крикун, поэт в поэтах первых» — Вольтер важен для Пушкина не только как «отец Кандида», но и как «соперник Эврипида», т. е. как драматург, как автор многочисленных пьес. Еще более разительна роль Крылова в этом списке: прославленный баснописец, к этому времени уже открещивавшийся от своих «грехов молодости»—комедий, трагедий и опер,—вызывает в юном Пушкине следующие строки:

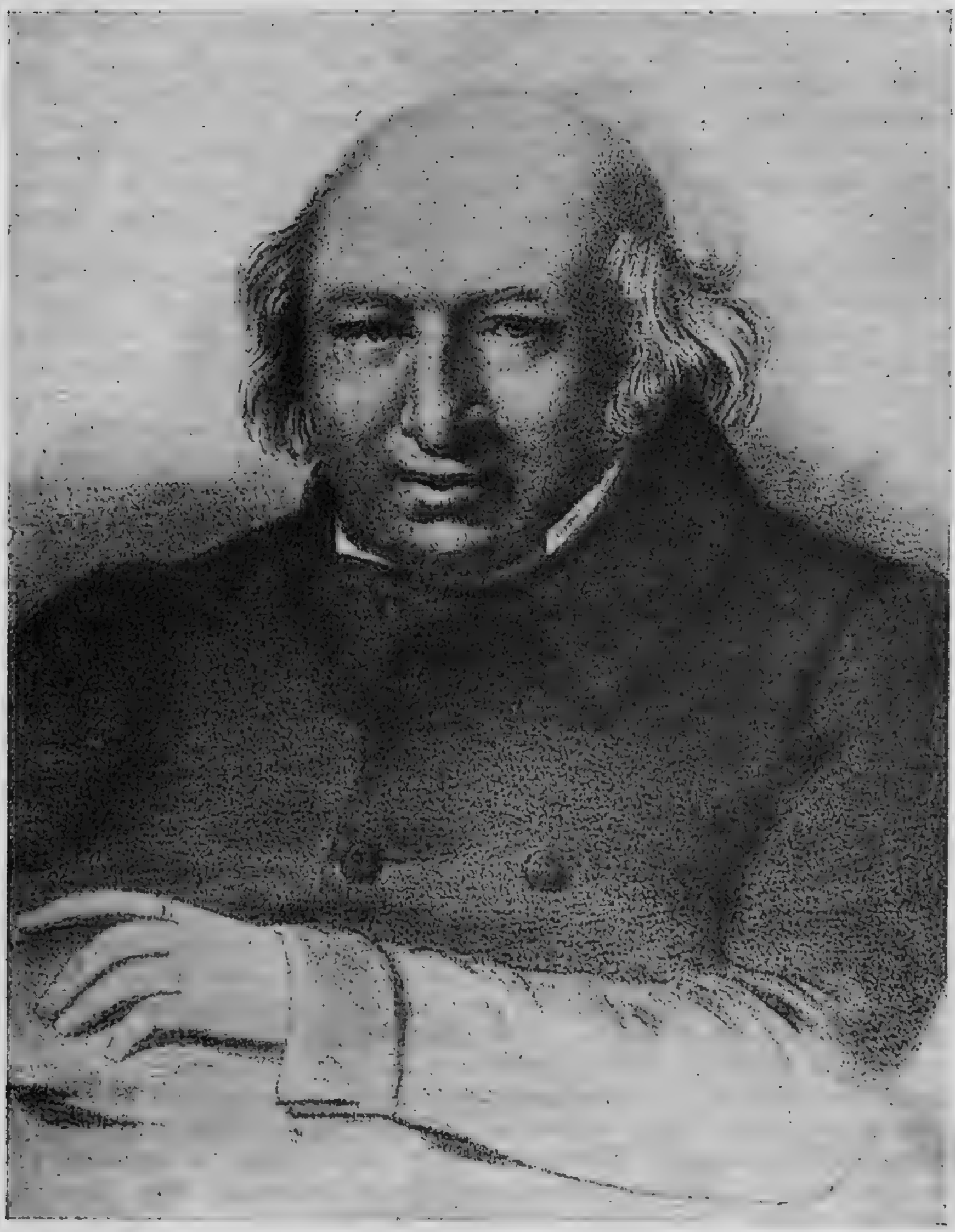
И ты, шутник бесценный,
Который Мельпомены
Котурны и кинжал
Игривой Тальи дал!
Чья кисть мне нарисует,
Чья кисть скомпанирует
Такой оригинал!
Тут вижу я, с Чернавкой
Подщипа слезы льет;
Здесь князь дрожит под лавкой,
Там дремлет весь совет;
В трагическом смятенье
Плененные цари,
Забыв войну, сраженья,
Играют в кубари...

Надо ли упомянуть, что в этом отрывке речь идет о знаменитой комедии-пародии Крылова «Трумф», написанной в 1798 году, но появившейся в печати лишь в 1859 году в Берлине. Пушкин знал ее по спискам, и уже в лицее он отчетливо осознал театральную природу этой пародии на псевдоклассические трагедии. Вот почему комедия — игривая Талия в стихах Пушкина вооружена доспехами трагедии — котурнами и кинжалом [3]. И в Крылове молодой Пушкин прежде всего увидел мастера театра, учителя сцены, экспериментатора в области театральной шутки, бурлеска, «шуто-трагедии», расширенной театральной эпиграммы — боевого жанра, столь любимого Пушкиным за его отточенность и действенность.

2

Связь Пушкина с петербургской сценой, несомненно, шла через лицеиста И. Д. Илличевского, пытавшегося устроить в театре свой перевод классической оперы Сегюра.

Илличевский был театралом в полном смысле этого слова. В своих письмах к П. И. Фуссу он отмечает все театральные события в лицее и те роли, которые он играл в лицейских спектаклях. Илличевский, повидимому, держал Пушкина в курсе всех происшествий на петербургской сцене, сведения о которых он получал



А. А. Шаховской

от П. А. Корсакова, служившего в театральной конторе, брат которого, Н. А. Корсаков, был лицейским товарищем и Пушкина и Илличевского. Не исключена возможность, что некоторые лицеисты бывали в Петербурге тайно. В одном из доносов, опубликованных Д. Кобеко в его книге «Императорский царскосельский лицей», значится: «Должен заметить, что тогда было в тоне посещать молодых людей в лицее; они даже потихоньку (т. е. без дозволения, но явно) ходили на вечеринки в домы (!), уезжали в Петербург, куликали с офицерами и посещали многих людей в Петербурге, игравших значительные роли, которых мы не хотим называть».

Таким образом, связь некоторых лицеистов с театральным Петербугом не порывалась. Опубликованные лишь недавно в «Красном архиве» (1936, № 6) лицейские письма А. М. Горчакова подтверждают эти предположения. В письме к А. Н. Пещурову от 25 декабря 1816 года Горчаков пишет: «Мы получили позволение ехать в город на все праздники, и теперь град святого Петра полон синими мундирами». Он же сообщает о том, что в лицее из «поэтов и рифмачей» составилось общество, члены которого на заданные слова изготовляли «водевиль, на который наш виртуоз Корсаков сочиняет обыкновенно голос».

Многое о людях и нравах петербургской сцены лицеисты могли услышать и от их первого гувернера А. Н. Иконникова, внука знаменитого актера Дмитревского.

Какие события происходили в это время на петербургской сцене, отразившиеся на творчестве Пушкина-лицеиста? В сфере драматургической это было торжество трагика В. Озерова, обновившего классическую трагедию введением некоторых мотивов русского сентиментализма, в сфере сценической—триумфы Семеновой и Яковлева и борьба вокруг комедии Шаховского «Липецкие воды». Пушкин вступил в «сень кулис» непосредственно после выхода из лицея, но свои «Мысли о Шаховском» (1815) он писал, еще сидя на лицейской скамье.

9 июня 1817 года Пушкин был выпущен из лицея, все лето провел в Михайловском и в конце августа вернулся в Петербург. Яковлев в это время редко появлялся на сцене. Пушкин мог видеть его в первый раз лишь в июле 1817 года, когда он начал спектакль «Отелло», но не смог его кончить. После второго антракта публике было объявлено, что артист внезапно заболел и трагедия не может быть окончена[4]. Если Пушкин еще был в это время в Петербурге,— Майков уверяет, что он был в деревне «с исхода июня», Лернер опровергает это и указывает, что выехать из Петербурга Пушкин мог лишь после 8 июля,—то он мог видеть этот спектакль. Последний спектакль с участием Яковлева состоялся 4 октября того же года. Он играл Тезея в трагедии Озерова «Эдип в Афинах». «И играл через силу. Из театра полумертвого артиста отвезли домой и уложили в постель, с которой он уже больше не вставал» [5].

Н. С. Семенова

Вот и все возможные личные впечатления Пушкина от игры Яковлева, о котором он писал в 1820 году: «Долго Семенова являлась перед нами с диким, но пламенным Яковлевым, который, когда не был пьян, напоминал нам пьяного Тальма. В то время имели мы двух трагических актеров. Яковлев умер; Брянский заступил его место, но не заменил его».

И далее Пушкин приводит пословицу:

По мне,— уж лучше пей,
Да дело разумей.

Яковлев гастролировал в Москве в январе — феврале 1808 года в «Отелло» и «Дмитрии Донском», и эти гастроли произвели большое впечатление на московскую публику. Мнение о Яковлеве Пушкин мог составить уже тогда, затем оно лишь окрепло.

Увлечение Семеновой относится к послелицейским годам Пушкина. Из других событий петербургской сцены отметим спектакль «Дон Жуан, или Каменный гость, комедия в пяти действиях с балетом», о котором П. Арапов сообщает в своей «Летописи» под рубрикой 5 мая 1816 года. Дон Жуана играл Сосницкий, Донну Эльвиру — Валберхова, а статую командора «эффектно изображал Глухарев». Арапов не сообщает имени автора, но это, конечно, Мольер.

В лицейские годы Пушкина прошли дебюты Истоминой, Грибоедова с его «Молодыми супругами», Брянского, о котором он столь сурово отозвался в статье о петербургском театре, а также П. А. Вяземского — на сцене (в октябре 1813 года) шла в его переводе музыкальная комедия «Буфф и портной».

Но самым важным событием этих годов был, без сомнения, спектакль «Липецких вод» А. Шаховского, под непосредственным влиянием которого были написаны Пушкиным «Мои мысли о Шаховском» — первый прозаический набросок поэта.

3

Пушкину было пятнадцать лет, когда Шаховской выступил со своими «Липецкими водами», в которых Жуковский под фамилией Фиалкина подвергался осмеянию. В. А. Жуковского молодой Пушкин знал еще по Москве. Он вполне сознавал, что в лице Жуковского оскорбление было нанесено всей московской школе с ее новой стилистикой и вольнолюбивыми мечтаниями о европейской культуре и просвещении. Недаром даже Василий Львович Пушкин писал в ответ на пропаганду «славянороссов» и ревнителей старого слога:

Отечество люблю, язык я русский знаю,
Но Тредьяковского с Расиным не ровняю...
Творенья без идей мою волнуют кровь.
Слов много затвердить не есть еще ученье:
Нам нужны не слова, нам нужно просвещенье.

Вот почему союз Шаховского с мракобесами из «Беседы» вызвал «гром и молнии», особенно после премьеры «Липецких вод» (23 сентября 1815 года),— тут и ядовитое «Письмо с Липецких вод» П. А. Вяземского, тут и знаменитое послание Дашкова, послужившее началом «Арзамаса», и его же «Венчанье Шутовского», оказавшееся в лицейских дневниках Пушкина с характеристикой «остроумная пьеса», тут и эпиграмма Блудова: «Ты в «Шубах» Шутовской холодный, в «Водах» ты Шутовский сухой», и, наконец, эпиграмма юного Пушкина, занесенная в его дневник под датой 10 декабря 1815 года и бившая сразу по «тройке злой» — Шишкову, Шихматову и Шаховскому:

Угрюмых тройка есть певцов —
Шихматов, Шаховской, Шишков,
Уму есть тройка супостатов —
Шишков наш, Шаховской, Шихматов,
Но кто глупей из тройки злой?
Шишков, Шихматов, Шаховской!

В это время слава В. Л. Пушкина как упорного борца против шишковистов возросла. Сам В. Пушкин ставил это себе в заслугу. В послании «К арзамасцам» он писал: «Я злого Гашпара убил одним стихом», подразумевая под Гашпаром князя Шаховского. Пушкин в письме к своему дяде (1817) высоко оценивал именно эти его заслуги в общей борьбе против «варваров»: ,

Но вы, которые умели
Простыми песнями свирели
Красавиц наших воспевать,
И с гневной Музой Ювенала
Глухого варварства начала
Сатирой грозной осмеять,
И мучить бедного Ослова
Священным Феба языком,
И лоб упрюмый Шутовскова
Клеймить единственным стихом.

На этом фоне понятно выступление Пушкина против «супостата» Шаховского в «Моих мыслях о Шаховском». Временный союз Шаховского с реакционерами из «Беседы» требовал защиты от общего врага. Пушкин, давший в «Городке» поистине замечательное и остроумное обозрение почти всей европейской и отечественной словесности [6], в этом отрывке о Шаховском обнаружил и верность московским друзьям и понимание общественного значения московских и петербургских литературных группировок.

Но уже в 1819 году Пушкин пишет свои известные эпиграммы на Карамзина. В «Руслане и Людмиле» всех почитателей Жуковского удивили пародийные стихи на «Двенадцать спящих дев». Это не значит, что Пушкин в эти годы был склонен менять свои позиции в литературной борьбе, но это значит, что группа Карамзина

уже не была в его глазах представительницей крепнущего оппозиционного движения в стране, а Шаховской предстал в его подлинном виде — прежде всего как деятель театра.

4

Жизнь в лицее была наполнена не только литературными, но и театральными событиями и интересами. Граф М. А. Корф в «своей известной» записке сообщает: «Литератор и писатель Иконников сочинял для нас в начале нашего лицейского поприща небольшие пьесы, которые разыгрывались нами, с ширмами вместо кулис и в форменных наших сюртуках и мундирах, перед всею царскосельскою публикою». Он же сообщает и о том французском спектакле, для которого «все женские роли были переделаны де Будри в мужские и любовники превращены в друзей».

В письмах Илличевского к Фуссу, опубликованных Я. К. Гротом, сообщается также о празднике 24 октября, дне открытия лицея: «Этот праздник описать тебе недолго: начался театром, мы играли «Стряпчего Пателена» и «Ссору двух соседей». Обе пьесы — комедии». В. П. Гаевский пишет в своей известной статье «Пушкин в лицее» («Современник», 1862), что в лицее игралась даже та самая пьеса Шаховского «Новый Стерн», которая причинила столько неприятностей карамзинистам [7]. Он же приводит сообщение, что в 1816 году «представления давались с декорациями, написанными придворным живописцем Бруни». Лицеисты были свидетелями всех придворных праздников и увеселений в Царском Селе и Павловске, и граф Корф сообщает о «балете на лугу перед этим павильоном, где декорации образовались из живой зелени, а задняя сцена представляла окрестность Парижа и Монмартра с его ветряными мельницами работы славного декоратора Гонзаго».

О том, что театральные увлечения в лицее были длительны и сильны, свидетельствует «Собрание лицейских стихотворений», полученное в дар Пушкинским домом в 1918 году; выдержки из него были опубликованы Н. Измайловым в «Сборнике Пушкинского дома на 1923 году». Среди анонимных лицейских откликов на все «злобы дня» особенно ярко представлена здесь театральная эпиграмма, как особый вид журнальной и рукописной поэзии.

Вот образцы лицейского театрального юмора:

Акт пятый кончился, — скажи, поэт-повеса:
Когда ж начнется пьеса?

С каким искусством наш пиит
Актера с зрителем сближает:
Один во всю пиесу спит,
Другой в то время все зевает.

Е. С. Семенова в роли Ксении в трагедии Озерова «Дмитрий Донской»

Ах! Боже мой, каких чудес
На этом свете не бывает!
Я видел смерть рожденных пьес,
А эта, не родясь,— возможно ль?— умирает!

Последняя эпиграмма направлена, возможно, против пушкинского «Философа», «умершего» под пером автора, не скрывавшего, как мы видели выше, своей работы над этой комедией. Подобной же участи подверглась и переводная комедия Илличевского, осмеянная в этом сборнике за «лихость» перевода.

Любопытна и эпиграмма на представление «Недоросля»:

Скотинин, торжествуй — ты всех нас рассмешил,
Гордися, Митрофан! Ты чудеса творил,
Пиеса удалась — да, братцы, мудрено ли?
Вы по характерам ведь разобрали роли.

Из этой же тетради по эпиграммам делаются известными и некоторые другие пьесы, или игравшиеся лицеистами, или известные им по печатным редакциям: «Негры в неволе» и «Попугай» Коцебу, «Черный человек» Краснопольского (перевод) и «Великодушие, или Рекрутский набор» Ильина. Очень остроумна эпиграмма на лицейский спектакль, в котором доморощенным актерам помогал математик Архангельский и француз Билье, учитель танцев:

Браво! брависсимо! ну, братцы, исполать!
Сыграли мастерски, и как не удивляться?
Зато Арх—ий учил их танцовать,
Билье по-русски изъясняться.

Н. Измайлов совершенно правильно предполагает, что «некоторые из эпиграмм сборника принадлежат перу Пушкина, хотя мы не можем точно определить, какая из пьес принадлежит ему и какие — его товарищам». Из лицейских эпиграмм Пушкина на театральную тему известна следующая, датируемая 1814—1817 годами:

Арист нам обещал трагедию такую,
Что все от жалости в театре заревут,
Что слезы зрителей рекою потекут.
Мы ждали драму золотую.
И что же? дождались — и, нечего сказать,
Достоинству ее нельзя убавить весу,
Ну, право, удалось Аристу написать
Прежалостную пиесу.

Почти все комментаторы относят эту эпиграмму к Кюхельбекеру, над юношескими опытами которого было принято в лицее издеваться. Но при знакомстве Пушкина со всеми событиями петербургской сцены он мог адресовать эту эпиграмму на имя любого из подражателей Коцебу, продолжавших и в 1814 году снабжать столичный театр оригинальными и переводными «прежалостными» драмами, вроде пьес «Потерянное дитя», «Материнское мщение», «Сын любви» и «Жертва мщения», рассчитанными на «слезы зрителей».

В эти же годы Пушкин в послании «К Батюшкову» направил свои стрелы в С. И. Висковатова — присяжного поставщика императорской сцены:

Скажи всему, коль хочешь, свету,
Что Висковатов невпопад
Уродов выставил на сцену,
Визжать заставил Мельпомену...

5

Но, кроме лицейских спектаклей, Пушкин видел вокруг себя шумную театральную жизнь в крепостном царскосельском театре графа Толстого, за «хорошенькими актрисами» которого, по выражению лицеиста С. Д. Комовского, он «волочился». Илличевский характеризует Царское Село летом как «Петербург в миниатюре»: «У нас есть вечерние гулянья, в саду музыка и песни, иногда театры». Пушкин-лицеист описывал так эти шумные месяцы в послании «К Наталье»:

Пролетело щастья время,
Как, любви не зная бремя,
Я живал да попевал;
Как в театре и на балах,
На гулянья иль в воксалах
Легким зефиром летал.

Как известно, два пушкинских стихотворения посвящены одной из крепостных актрис театра графа В. В. Толстого. Это—послание «К Наталье» и «К молодой актрисе», печатавшиеся одно время рядом под рубрикой 1814 года, но по предположениям П. Е. Щеголева («Из жизни и творчества Пушкина») разделенные по времени написания «значительным промежутком».

В новом советском академическом издании сочинений Пушкина (том I) первое стихотворение датируется 1813 годом, второе— 1815 годом. Во втором стихотворении Пушкин видит все слабости актрисы и выступает в роли рецензента:

Ты не наследница Клероны,
Не для тебя свои законы
Владелец Пинда начертал,
Тебе не много бог послал,
Твой голосок, телодвиженья,
Немые взоров обращенья
Не стоят, признаюсь, похвал
И шумных плесков удивленья;
Жестокой суждено судьбой
Тебе актрисе быть дурной.
Но, Клоя, ты мила собой.
Тебе вослед толпятся смехи,
Сулят любовникам утехи —
Итак, венцы перед тобой
И несомнительны успехи.

ГОСУДАРСТВЕННАЯ ПОРОХОВСКАЯ БИБЛИОТЕКА

Для нас в этих юношеских стихотворениях поэта особенно ценны те театральные критерии и оценки, с какими молодой Пушкин подходит к сцене даже в любовном послании. Требовательный ценитель, будущий строгий судья современной ему сцены, уже в лицее следил внимательно и за мимикой («немые взоров обращенья»), и за совпадением слова с движением («недвижно стоя перед нами»), и за музыкальной точностью передачи («поешь — и часто невпопад»).

Имя Клерон (1723—1803), знаменитой французской актрисы эпохи Вольтера, Пушкин узнал скорее всего из рассказов дяди Василия Львовича о его беседах с Дюшенау и Тальма. С. Венгеров предполагает, что Пушкин вычитал это имя «у Вольтера, восторженно отзывавшегося о Клерон и даже создавшего особое слово claironade для обозначения патетической игры» [8]. Вот образец чисто литературного комментария, не считающегося с особенностями театра в эту эпоху. Было бы смешно упрекать молодую актрису, играющую в комических операх и водевилях, в отсутствии «патетической игры», требовавшейся для трагедий. Почтенный исследователь не обратил внимания на то, что Пушкин сейчас же вслед за именем Клерон упомянул по адресу своей актрисы: «Не для тебя свои законы владелец Пинда начертал». Клерон высоко ценили современники как актрису, овладевшую законами сцены и с одинаковой виртуозностью всегда исполнявшей свои роли, в противоположность игре Дюмениль, славившейся своей «чувствительностью» и отдельными «бурными» вспышками своего большого темперамента. Именно так противопоставляет их Дени Дидро в своем знаменитом «Парадоксе об актере»: «Можно ли играть с большим совершенством, чем Клерон? А последите за ее игрой, изучите ее, и вы убедитесь, что на шестом представлении она так же знает наизусть все детали своей игры, как все слова своей роли». И «полная противоположность Клерон — Дюмениль. Эта актриса, входя на подмостки, не знает, как она будет говорить: половину спектакля она даже не дает себе отчета в том, что она говорит. Но вот наступил какой-то момент, и она великолепна». В таком же духе писал о Клерон и Мармонтель в «Энциклопедии», хваливший ее за попытки упрощения традиционной тогда певучей декламации и за приближение к более простой и естественной речи на сцене. Она играла не только в трагедиях, но и в комедиях; особенно любила комедии Мольера.

Как видим, уже в эти годы молодой поэт и драматург задумывался над искусством игры. О Дидро и Мармонтеле и их оценке Клерон ему мог многое рассказать все тот же В. Л. Пушкин, который в Париже мог видеть гриммовскую «Корреспонденцию» под датами 15 октября и 1 ноября 1770 года, в которой был помещен первый набросок «Парадокса об актере», а также том «Энциклопедии», в котором был помещен этюд Мармонтеля. Возможно, что, будучи страстным библиофилом, В. Л. Пушкин привез этот том и в свою знаменитую московскую библиотеку, сгоревшую

А. С. Яковлев

в 1812 году. Тогда Пушкин мог читать его еще в Москве, в доли-цейские годы.

Был еще один источник, из которого Пушкин мог почерпнуть сведения о Клерон. Это «Драматический вестник» А. А. Шаховского, выходивший в 1808 году и бывший нашим первым театральным журналом на русском языке. Здесь были помещены отрывки из записок Клерон под заголовком «О драматическом искусстве» (№ 40), в котором она писала о качествах актера: «Совершенное знание действий и правил театра, выученный слух, надежный вкус, степенный, проницательный, прилежный ум, — все это еще недостаточно. Надобно знать баснословие, историю, географию, свой язык, надобно знать все роды поэзии и читать всех драматических писателей, как новых, так и старых». В этом же журнале помещено (№ 66) «Гарриково суждение о г-жах Дюменил и Клерон», в котором уже дано противопоставление этих актрис: «Искусство доставило г-же Клерон все то, что г-жа Дюменил имела от природы» [9].

Журнал Шаховского не мог не быть в доме таких записных театралов, как Пушкины, имевших, как мы знаем, еще особую причину следить за Шаховским, как врагом Карамзина и Жуковского. Комплект этого журнала мог храниться и в библиотеке лицея.

Этим исчерпываются наши сведения о театральных увлечениях и опытах Пушкина в лицейский период. Начатая им комедия в стихах «Философ» закончилась на первом акте, но этот лицейский опыт все же говорит о том, что московские театральные впечатления в лицее уже оформлялись в какие-то театральные образы, настойчиво требовавшие художественного воплощения. Рядом с этим пробуждалась и театроведческая мысль Пушкина, его размышления о драматургии и законах игры.

ГЛАВА III

«ПОД СЕНИЮ КУЛИС»

Там, там, под сению кулис,
Младые дни мои неслись...

1

После выхода из лицея «дни» поэта «неслись» стремительно, бурно, до внезапной высылки на юг в мае 1820 года. За это время были написаны «Руслан и Людмила», «Вольность», «Деревня», эпиграммы на Аракчеева и ряд политических «ноэлей», сделавших имя Пушкина одним из самых популярных среди декабристской молодежи. Старшее поэтическое поколение в лице Державина, «в гроб сходя», благословило гениального юношу, а карамзинское племя в лице Жуковского, Вяземского, Батюшкова принимает его в свой «Арзамас», проводит в члены Вольного общества любителей словесности, наук и художеств, вооружает его музу острой ненавистью к «Беседе» и возлагает на его голову венок из дружеских посланий и признаний, в которых сквозит почти всеобщее изумление перед юношей-гением, а иногда и досада. «Злодей, как он начал писать!» — воскликнул Батюшков, судорожно скомкав бумагу со стихами начинающего поэта «Редеет облаков летучая гряда» (по другой версии — «Послания к Юрьеву»)

Слава очень рано пришла к Пушкину, но вряд ли он тогда ее достаточно ценил. «Блажен, кто смолоду был молод...» — и он, действительно, изживал свою молодость сполна, со всеми ее радостями, увлечениями и ошибками.

О юность легкая моя,
Благодарю за наслажденья,
За грусть, за милые мученья,
За шум, за бури, за пиры,
За все, за все твои дары.

Вряд ли нас обвинят в преувеличении, если мы скажем, что на первом месте среди этих увлечений был театр. В первой главе

«Евгения Онегина», этой поэтической летописи «младых дней» Пушкина, есть и Шаховской, и Озеров, и Фонвизин, и Княжнин, и Катенин, и Семенова, и Истомина, и Дидло, и ряд изумительных строф и строк о том «волшебном крае», где

...амуры, черти, змеи
На сцене скачут и шумят,

и где Онегин был

Театра злой законодатель,
Непостоянный обожатель
Очаровательных актрис,
Почетный гражданин кулис.

2

«Мои замечания об русском театре» (второй прозаический опыт Пушкина в области театральной поэтики) сохранились лишь потому, что попали в архив Н. И. Гнедича. Почти до последнего времени в пушкинской литературе не был освещен вопрос о том, почему и для чего молодой Пушкин написал их и какими путями они попали к артистке Е. С. Семеновой. В дореволюционной пушкиниане прочно укрепилась версия, пущенная в ход Н. И. Гнедичем, записавшим на рукописи следующую сомнительную справку: «Пьеса вообще сумасбродная, писанная А. С. Пушкиным, когда он приволакивался, но бесполезно, за Семеновой, которая мне тогда же отдала ее» [1]. А между тем «Замечания» приводят нас к одному из очень важных периодов в жизни Пушкина, когда он бывал в одном из контролируемых Союзом благоденствия обществ, даже не подозревая, что за ним и его друзьями внимательно следят деятели тайного декабристского объединения. Мы имеем в виду «Зеленую лампу».

Как видно из записи Гнедича, он абсолютно не оценил «Замечаний» Пушкина и отнесся к ним как к очередной шалости «сумасбродного» резвящегося поэта, раздаривающего свои статьи нравящимся ему актрисам. Вздорность этой «легенды» станет особенно ясной, если вспомнить, что Пушкин уже в эти годы прочел о себе слово «гений»:

Судьбы и времени седого
Не бойся, молодой певец!
Следы исчезнут поколений,
Но жив талант, бессмертен — гений!

(Глинка, „Сын отечества", 1820)

Екатерине Семеновне Семеновой уже тогда было тридцать шесть лет, и она «царила» самодержавно на петербургской сцене под защитой графа М. А. Милорадовича, распоряжавшегося, как своей вотчиной, петербургской сценой. В. Жуковский в 1806 году воспел ее в стихах, а Н. Гнедич любил ее, и это было трагедией его жизни. Она жила с князем И. А. Гагариным, имела от него детей и

впоследствии вышла за него замуж. В этих условиях писать и подносить ей статью о русском театре было бы мальчишеской выходкой, на которую автор, заканчивающий «Руслана и Людмилу», едва ли был способен, даже если допустить, что ревнивый глаз Гнедича верно заметил его мимолетное увлечение актрисой. В действительности дело было проще. Статья оказалась, по всей вероятности, у Семеновой потому, что ее передал ей Д. Н. Барков, вместе с Пушкиным заседавший в «Зеленой лампе», где она и была прочитана Пушкиным.

Наши соображения опираются на исследования П. Е. Щеголева и Б. Л. Модзалевского, документально опровергнувших традиционное мнение об «оргиастическом» характере «Зеленой лампы» и доказавших ее близость к Союзу благоденствия. В особенности любопытны приведенные Б. Л. Модзалевским еженедельные «театральные отчеты», делавшиеся на заседаниях этого общества вышеупомянутым Д. Н. Барковым, деятельным поставщиком многих пьес и переводов на тогдашнюю сцену [2]. Театральный уклон «Зеленой лампы» особенно делается заметным, если вспомнить, что среди его двадцати одного члена — девять были усердными театралами, а иногда и поставщиками переводов для сцены (Н. В. Всеволожский, Я. Н. Толстой, Д. Н. Барков, А. Д. Улыбышев, автор будущей книги о Моцарте, П. П. Каверин, П. Б. Мансуров, Н. И. Гнедич, А. И. Якубович и Пушкин); остальные были близки различным деятелям театра. Кроме «отчетов», Барков читал на заседаниях «Зеленой лампы» театральные статьи, и Б. Л. Модзалевский приводит его совершенно детские «опусы» под заглавием «Опыт сравнения Расина с Вольтером» и «Жизнь актера Волкова». Слушавший их Пушкин не мог не отвечать в прениях на столь наивные рассуждения.

К сожалению, в бумагах общества «Зеленая лампа» не оказалось следов активного участия Пушкина, и Б. Л. Модзалевский по этому случаю выражает досаду пушкинистов, справедливо полагая, что «трудно, почти невозможно допустить, чтобы он бывал в собраниях кружка лишь немым участником и молчаливым наблюдателем». Но почему же не допустить, что «Мои замечания об русском театре» он прочел именно на заседании «Зеленой лампы» в ответ на упражнения Баркова, который и передал эти «Замечания» Семеновой? Ведь это тот самый Барков, который был близок ее сестре, известной оперной актрисе Нимфодоре Семеновой, и про которого Пушкин написал тогда же свою эпиграмму:

Желал бы быть твоим, Семенова, покровом,
Или собачкою постельною твоей,
Или поручиком Барковым:
Ах он, поручик, ах, злодей!

Форма вступления пушкинских «Замечаний», в которых он полемизирует с «лужническим пустынником» (М. Т. Каченовским), и упоминание о «читателях» и «напечатании» как будто противо-

речат нашему мнению о назначении этих заметок для прочтения в обществе «Зеленая лампа». Однако это лишь кажущееся противоречие. Пушкин мог иметь двойную цель: и напечатание и предварительное прочтение статьи среди друзей, тем более, что фраза: «Если Колосова будет менее заниматься флигель-адъютантами е[го] и[мператорского] в[еличества], а более своими ролями», невозможная в тогдашней печати, явно свидетельствует, что в статье было нарочито оставлено многое для дружеских ушей, с тем чтобы впоследствии это вычеркнуть для читателей. Добавим еще, что хронология упоминаемых Пушкиным в статье событий на театре и их «злободневность» совпадают со временем начала и конца деятельности «Зеленой лампы» — апрелем 1819 года и маем 1820 года. Бенефис Колосовой в «Заире», о котором упоминает Пушкин в статье, состоялся 8 декабря 1819 года, а появление статей «Кривого и безрукого инвалида» — в конце декабря 1819 года; следовательно, прочтение доклада в «Зеленой лампе» могло состояться только в первой половине 1820 года, когда на Пушкина уже надвигалась угроза ссылки не только на юг, но и в Соловецкий монастырь. В этих условиях Пушкину уже было не до статьи, и он мог с легким сердцем оставить ее у Баркова.

Содержание доклада — мнение Пушкина о русском театре. В нем поэт показал себя уже в то время блестящим и острым театральным критиком и рецензентом. Его замечания о ряде тогдашних актеров и актрис петербургской сцены — Семеновой, Колосовой, Валберховой, Брянском, Борецком и др.— метки, верны, а его мнение о пьесах Озерова («несовершенные творения»), Лобанова («измеренные строки») и Катенина («славянские стихи Катенина, полные силы и огня, но отверженные вкусом и гармонией») говорят о смелости и оригинальности суждений, о чутком театральном вкусе. Сравнивая его лицейские наброски о Шаховском и призывы к «мести» за Озерова с этим его большим прозаическим наброском, сразу же замечаешь, как вырос Пушкин за эти годы и как обширен стал его театральный опыт и знание тогдашней сцены.

Зрительный зал современного ему театра в известной мере отражал соотношение общественных сил в стране. В 1818—1820 годах в Петербурге функционировали три публичных театра. Первым из них был Большой Каменный, сгоревший в 1811 году и вновь отстроенный архитектором Модюи в 1818 году. В нем были кресла, стулья, ложи пяти ярусов, амфитеатр и парадиз, в просторечии именовавшийся «райком».

Вторым театром был так называемый Немецкий, находившийся на Дворцовой площади. В 1813—1814 годах в этом театре шли спектакли русской и немецкой трупп, а также «Молодой группы», организованной А. А. Шаховским. 12 марта 1819 года этот театр был закрыт.

Третий публичный театр возник в 1801 году на площади, ныне именуемой площадью Островского, и назывался он Малым театром; в нем играли русская и французская труппы. Уничтожен он

А. И. Истомина

был летом 1832 года в связи с постройкой на этой площади нового театра, получившего наименование Александринского. В нем были ложи трех ярусов, кресла, места за креслами, или стулья, партер и амфитеатр. В 1819 году ложи третьего яруса были переделаны в галлерею и парадиз [3].

Судя по тому, что Пушкин упоминает в своих «Замечаниях» Большой Каменный театр, он бывал в нем чаще всего. В этом театре впереди, перед оркестром, в креслах сидели виднейшие представители военного и аристократического мира столицы, ближайшие сотрудники царя, посетители всех придворных празднеств и манифестаций. За рядами кресел — их было десять рядов («гуляет по всем десяти рядам кресел») — был расположен так называемый партер — ненумерованные места, где можно было и сидеть и стоять, — в котором находилась военная и штатская дворянская молодежь, посещавшая театр почти ежедневно и образовавшая здесь свои «фланги» и «партии», боровшаяся друг с другом во имя тех или иных излюбленных артистов. В ложах сидели видные чиновничьи семьи города, а в райке толпилась разночинная публика, которая и была самой экспансивной и бурной частью зрительного зала и вступала в союз с той или иной «партией» в партере для вынесения окончательного приговора спектаклю или актеру.

Пушкин дал описание этого зрительного зала в первой главе «Евгения Онегина»:

Театр уж полон; ложи блещут;
Партер и кресла, все кипит;
В райке нетерпеливо плещут,
И, взвившись, занавес шумит.

Сам Пушкин обычно сидел в партере, хотя своего Онегина поместил в кресла («идет меж кресел по ногам»). И. И. Пущин в своих известных воспоминаниях упрекал Пушкина в том, что он любил «вертеться у оркестра около Орлова, Чернышева, Киселева и других... Случалось из кресел сделать ему знак, он тотчас прибежит».

Борьба группировок в партере порой приобретала очень острый характер. Жертвой этой борьбы был П. А. Катенин, высланный из столицы за оппозицию к Е. Семеновой. Р. М. Зотов в своих «Записках» вспоминает суровую расправу над одним из зрителей, высланным графом Милорадовичем за границу за шиканье актрисе Ежовой, так как он оказался иностранным подданным [4]. Известен иронический ответ гусарского офицера князя Щербатова, командир полка которого получил приказ того же Милорадовича, «чтобы Щербатов и прочие офицеры не всем аплодировали», на что Щербатов ответил, «чтобы прислали реестр в полк, кому хлопать, а кому нет» [5].

О том, что эта оппозиция была не только борьбой «любителей», но порой и разночинной публики со всей системой вкусов аристократического зрителя, ориентировавшегося на вкусы двора, сви-

детельствует следующий отклик журнала «Благонамеренный» (1822, ч. XX, стр. 140—146), редактировавшегося А. Е. Измайловым, на тот же инцидент с Катениным. Касаясь игры его ученика Каратыгина партизан Семеновой пишет: «Если до такой степени успели уже его ослепить, то, искренне сожалея о нем, виню тех знатоков театра, которых он слушается; виню также партер и раек, которым давно надлежало бы запретить хлопанье и вызовы и предоставить это право только сидящим в креслах».

Классовый смысл этого замечания совершенно прозрачен. Решать судьбы искусства, как и судьбы отечества, имеют право только лица, сидящие в креслах. Крепнувшая реакция последних лет царствования Александра I пыталась наложить руку и на «вольное» суждение партера и райка, поскольку оно расходилось с видами начальства. В этом отношении полны особого значения строки Пушкина в первой главе «Евгения Онегина»:

Онегин полетел к театру,
Где каждый, вольностью дыша...

Большинство комментаторов этих строк считают последний стих за намек на высылку Катенина, в то время как поэт здесь намекал на более значительное явление: даже та мизерная «вольность», которую предоставляло правительство зрителям,—«обшикать Федру, Клеопатру, Моину вызвать»,— даже эта вольность подвергается опасности. О репрессиях графа Милорадовича и статью «Благонамеренного» Пушкин мог знать и прочитать в Кишиневе за несколько месяцев до того, как он написал первую главу «Евгения Онегина». Любопытно, что при всех прижизненных изданиях этого романа, когда история с Катениным давно уже была забыта, этот стих все же печатался в редакции «Где каждый, критикой дыша». Пушкин уже в беловой рукописи поправил его, заранее зная его неприемлемость для цензуры.

Тем более были нецензурны «Мои замечания об русском театре», в которых особенно беспощадному осмеянию подверглись зрители из первых рядов, занятые «судьбой Европы и отечества» и на лице своем носящие «однообразную печать скуки, спеси, забот и глупости, неразлучных с образом их занятий». Если вспомнить, что это говорилось про тех же Чернышевых, Орловых и Киселевых, то вражда Пушкина к этому аристократическому зрителю станет особенно отчетливой, даже при учете замечания Пущина об общении с ними поэта во время спектакля.

Такому же осмеянию в «Замечаниях» Пушкина была подвергнута и партерная публика, хваставшая знакомством с Семеновой, Колосовой, Сосницкой, Истоминой, однако мало понимавшей в искусстве театра. Пушкин видел ту органическую связь, которая существует между игрой актера и зрителем, и учитывал значение уровня культуры зрителя в его воздействии на игру актера. Такие зрители, пишет он, «не должны ль необходимо охлаждать игру

самых ревностных наших артистов». Вот та особенность этих «Замечаний», которая положила начало расхождению Пушкина с современным ему театром. «Публика образует драматические таланты»— вот та формула, которая была до тех пор незнакома русской театральной критике. В ней заключено зерно будущей театральной поэтики Пушкина.

Меньшую роль в накоплении театрального опыта Пушкина в эти годы играл «Арзамас», куда он вступил официально с прозвищем «Сверчок» в сентябре 1817 года (по мнению Н. О. Лернера, в «первой половине года»), хотя уже в лицее он сознавал себя арзамасцем и, вероятно, неофициально был им. Главные бои «Арзамаса» с Шаховским из-за «Липецких вод» уже прошли и оставили, как мы уже указывали, некоторый след в творческом развитии поэта и драматурга. В отличие от «Зеленой лампы», в «Арзамасе» не было театральных отчетов и особенного интереса к театру, и в протоколах этого общества, опубликованных в книге «Арзамас и арзамасские протоколы» (ленинградское «Издательство писателей», 1933), мы находим лишь одну речь, посвященную специально театру, — речь Д. В. Дашкова о том же «драматурге Шаховском», произнесенную 25 октября 1815 года. Пушкин лично был лишь на одном из последних заседаний «Арзамаса» и, по сообщению П. И. Бартенева, произнес свою вступительную речь в александрийских стихах, от которых остались (по воспоминаниям) лишь пять с половиной строчек:

Венец желаниям! Итак, я вижу вас,
О други светлых муз, о дивный Арзамас!
. . . . . .
Где славил наш Тиртей «кисель» и Александра,
Где смерть Захарову пророчила Кассандра
. . . . . в беспечном колпаке,
С премушкой, лаврами и с розгами в руке.

Никакой системы театральных взглядов «Арзамас» не имел, кроме яростной вражды к Шаховскому и «беседчикам», и не здесь Пушкин в эту эпоху мог культивировать свой интерес к театру. Влияние «Арзамаса» на Пушкина ограничивается, таким образом, лицейскими годами поэта, — вот почему неправы те, кто ставит рядом «Арзамас» с «Зеленой лампой» по их влиянию на формирование театрального вкуса Пушкина.

3

Особое место Пушкин занимал и в зрительном зале. Судя по письмам к П. Б. Мансурову («Мы не забыли тебя и в 7 часов с 1/2 каждый день поминаем тебя в театре рукоплесканиями, вздохами...»), он там бывал чуть не ежевечерно и вел себя весьма бурно, хотя причислить его к так называемому «левому флангу», состоявшему из аристократических повес, как это делают некоторые иссле-

Е. А. Телешева

дователи, все же нет достаточных оснований. Из столкновений Пушкина в театре, происходивших на почве слишком шумного изъявления восторга и негодования, известны его столкновение с майором Денисевичем весной 1820 года и ссора с коллежским ссветником Перевощиковым. О первом случае рассказал в своих воспоминаниях писатель Лажечников, выступивший в роли примирителя и предотвративший дуэль. Ссора произошла из-за того, что Пушкин сидел в театре около майора и был явно недоволен игравшейся в тот вечер пьесой, зевал, шикал, говорил «несносно» и т. д. Выведенный из терпения майор сказал, что он мешает ему слушать пьесу. Произошло объяснение с угрозой попросить полицию вывести бурного зрителя из театра. «Посмотрим», — ответил Пушкин хладнокровно и продолжал шуметь. По окончании спектакля майор остановил своего соседа и, подняв указательный палец, сказал: «Молодой человек, вы мешали мне слушать пьесу... Это неприлично, это невежливо». — «Да, я не старик,— ответил Пушкин, — но, господин штаб-офицер, еще невежливее здесь и с таким жестом говорить мне это. Где вы живете?» На другой день Пушкин с секундантами приехал к Денисевичу. В это дело вмешался Лажечников. Покоренный возраставшей славой начинающего поэта, он уговорил «внимательного» зрителя извиниться перед Пушкиным. Этим самым инцидент был исчерпан.

Достоверность этого рассказа подтверждается тем, что Лажечников писал о нем и в письме к самому поэту [6].

Второе столкновение известно из переписки обер-полицмейстера И. С. Горголи с управляющим министерства иностранных дел П. Я. Убри, опубликованной П. Е. Щеголевым в журнале «Былое» за 1906 год, и из воспоминаний П. Л. Яковлева, появившихся в «Русской старине» за 1903 год. В редакции Яковлева диалог между Горголи и Пушкиным протекал так:

«— Ты ссоришься, Пушкин, кричишь!

— Я дал бы и пощечину, но остерегался потому только, чтобы актеры не приняли это за аплодисменты».

В записях Снегирева («Русский архив», 1902) и Попова («Русская старина», 1874) этот диалог звучит иначе и отнесен к 1836 году. Какой-то старик-сенатор, «любовник Асенковой», аплодировал ей, а Пушкин свистал. Сенатор, «не узнав его, сказал: «Мальчишка, дурак». Пушкин отвечал: «Ошибся, старик! Что я не мальчишка — доказательством жена моя, которая здесь сидит, в ложе; а что я не даю тебе пощечины, то для того, чтобы Асенкова не подумала, что я ей аплодирую».

Версия Попова близка к этому, но отличается тем, что вместо старика-сенатора там «двое молодых людей». Обе версии неверны и передают какой-то отклик инцидента 1818 года. В 1836 году Пушкину уже не к лицу было «свистеть» в театре, да еще в присутствии жены, а у В. Асенковой никогда не было «сенатора-любовника», зато ее мать, актриса А. Е. Асенкова, в 1818—1819 годы действительно жила с князем Тюфякиным, тогдашним дирек-

тором императорских театров. После 1819 года князь Тюфякин уехал навсегда в Париж.

Ссора произошла в декабре 1818 года в Каменном театре из-за того, что Пушкин во время антракта остановился возле коллежского советника и его жены и, очевидно, разговаривая с кем-нибудь, задержался около обидчивого мужа, а может быть, около его прекрасной супруги. Услышав просьбу «проходить далее», Пушкин вспылил и выбранил советника «неприличными словами». И вот из-за этого по существу ничтожного случая пошла переписка между двумя ведомствами, и «служащий в Государственной коллегии иностранных дел коллежский секретарь Пушкин» получил от своего начальства «строгое замечание насчет неприличного поступка его».

О непринужденном поведении Пушкина в эту эпоху в театре, где он, повидимому, чувствовал себя, как дома, сообщает и Колосова-Каратыгина в своих воспоминаниях: «Как-то в Большом театре он вошел к нам в ложу. Мы усадили его в полной уверенности, что здесь наш проказник будет сидеть смирно. Ничуть не бывало. В самой патетической сцене Пушкин, жалуясь на жару, снял с себя парик и начал им обмахиваться, как веером. Это рассмешило сидевших в соседних ложах, обратило на нас внимание и находившихся в креслах. Мы стали унимать шалуна, он же со стула соскользнул на пол и сел у нас в ногах, прячась за барьер; наконец, кое-как надвинул парик на голову, как шапку: нельзя было без смеха глядеть на него. Так он и просидел на полу во все продолжение спектакля, отпуская шутки насчет пьесы и игры актеров».

Судя по упоминанию о парике, который надел Пушкин после горячки, когда ему обрили голову, этот случай относится к февралю — марту 1818 года. В этом году он избирается в члены Вольного общества любителей словесности, наук и художеств, за год перед тем был принят в «Арзамас», а через два года Жуковский подарит ему свой портрет с надписью: «Победителю-ученику от побежденного учителя в тот высокоторжественный день, в который он окончил свою поэму «Руслан и Людмила». 1820, марта 26, великая пятница».

Но в театре в эти годы он забывает про все эти «чины» и ведет себя, как зритель, пришедший в партер прямо из-за кулис. Вот откуда вся эта непринужденность, веселость, а подчас бурное неприятие идущей пьесы и повышенная впечатлительность к замечаниям «чужих людей», неизбежно приводившая к столкновениям и ссорам.

Надо перенестись в ту эпоху, чтобы понять, чем был тогда театр для молодого поколения дворянской оппозиции. Это был не только театр, но и клуб, где по вечерам передавались все политические новости и «где каждый, вольностью дыша», мог аплодировать или шикать не по усмотрению начальства, а иногда и вразрез с его видом, вкусами. Недаром именно здесь молодой Пушкин показы-

вал в рядах кресел портрет Луи Лувеля, убийцы герцога Беррийского, с надписью «урок царям». И именно отсюда расходились по городу все остроты и эпиграммы на темы дня, и среди них в первую очередь подлинные и мнимые эпиграммы Пушкина.

4

К этому времени Пушкин был уже в дружеских связях с рядом главнейших деятелей тогдашней сцены. Среди его знакомых мы насчитываем Грибоедова, Катенина, Гнедича, Жандра, Шаховского, Хмельницкого, артистов Семенову, Колосову, Сосницких, Ежову, Валберхову и балерин Истомину, Овощникову, Крылову и др. Впоследствии к этому списку присоединятся Щепкин и Ленский в Москве. Актеров петербургского театра Величкина, Рамазанова и Брянского он знает настолько хорошо по сцене, что не затрудняется их именами (а также Сосницкого и Валберховой) характеризовать действующих лиц в задуманной им комедии. Это показывает отличное знание амплуа каждого из актеров.

Пушкин, бесспорно, был одним из редких ценителей и знатоков тогдашней сцены, которых нехватало петербургскому театру и журналистике. Его замечание в письме к брату из Кишинева от 4 сентября 1822 года: «С нетерпением ожидаю успеха Орлеанской Ц... (перевод трагедии Шиллера «Орлеанская дева», сделанный Жуковским.— *М. З.*). Но актеры! актеры! Пятистопные стихи без рифм требуют совершенно новой декламации. Слышу отсюда драммо-торжественный рев Глухарева. Трагедия будет сыграна тоном «Смерти Роллы». Что сделает великолепная Семенова, окруженная так, как она окружена? Господи, защити и помилуй!»— целиком подтверждает наше мнение.

Большинство театральных знакомств молодого Пушкина завязалось на «чердаке» Шаховского, куда привел его П. А. Катенин. С легкой руки А. С. Грибоедова, вспоминавшего в письме к С. Н. Бегичеву о том, что на чердаке у Шаховского «можно гулять смелой рукою по лебяжьему пуху милых грудей», в театральной литературе установилась традиция писать о жилище влиятельного драматурга как о месте свиданий молодых повес с воспитанницами театральной школы. Было и это, но и не только это. В квартире Шаховского собирался весь штаб тогдашней театральной литературы, и здесь рядом с Грибоедовым можно было видеть Гнедича, Катенина, Жандра, Крылова, Хмельницкого, Крюковского, Кокошкина, Бестужева-Марлинского, Лобанова, Жихарева, а также виднейших представителей сцены: сестер Семеновых, начинающих Каратыгина и Колосову, Асенкову, Истомину, Телешеву, Дюр, Валберхову и др.

Отсюда шли приказы по театру, здесь устанавливался репертуар, здесь читали новые пьесы и шли репетиции и уроки с начинающими актерами. Отсюда вышла целая плеяда артистов — Сосницкий, Брянский, Валберхова, Рамазанов, Величкин, Асенкова (мать),

Дюр и др. Здесь жил Шаховской, фанатик театрального искусства, отдавший всю жизнь театру, где он был всем — и автором, и переводчиком, и учителем сцены, и фактическим директором. Пушкин, придя сюда, оказался в центре завязавшейся вскоре борьбы школ и направлений, вождями которых были Шаховской, Гнедич и Катенин. Поразительно, с какой силой характера и самостоятельностью мышления он сумел стать выше этой подчас мелочной борьбы. Уже тогда он видел всю мизерность драматической литературы и все обмельчание русской трагедии, поддерживаемой одной Семеновой, хотя, как мы видели выше, тянулся к театру всем существом и был связан с ним крепкими нитями.

В связи с этим надо категорически отвергнуть указание П. А. Вяземского в письме к Полторацкому на то, что «Пушкину, обожателю актрис, танцовщиц, во время оно нужно было сблизиться с Шаховским, который был кулисным цербером и у которого эти барыни по вечерам съезжались».

В этом обывательском замечании сказались, несомненно, отзвуки той вражды, которую питали члены «Арзамаса» к Шаховскому из-за «Липецких вод» и «Нового Стерна», а также личной неприязни Вяземского к автору «Казака-стихотворца». Сближение Пушкина с кружком Шаховского уводило Пушкина от его московских друзей и вводило его в тот петербургский театральный мир, который был в основном чужд и Жуковскому, и Вяземскому, и Батюшкову, несмотря на их интерес к театру.

Ко времени выхода Пушкина из лицея А. Шаховской числился уже в «романтиках», и Пимен Арапов в своей «Летописи» правильно отмечает, что в эту эпоху «сам Нестор наших драматургов князь Шаховской перешел на сторону романтической драмы и выдерживал за нее беспрестанные нападения от классиков, и более всего от волновавшегося гневом в спорах П. А. Катенина».

К этому времени им уже были написаны и поставлены «Женская шутка» (1795), «Коварный» (1804), «Новый Стерн» (1805), «Любовное зелье», «Беглец» (1806), «Полубарские затеи» (1808), «Дебора», переводы из Вольтера: «Китайский сирота» и «Заира» (1810), «Казак-стихотворец» (1812), «Крестьяне, или Встреча незванных» (1814), «Урок кокеткам, или Липецкие воды» (1815), а также совместно с Грибоедовым и Хмельницким «Своя семья, или Замужняя невеста» (1818) и с Чепыговым, Жандром и Катениным перевод трагедии Корнеля «Горации». И хотя 12 июля 1818 года он был уже отставлен от «конторы по репертуарной части» из-за ссоры с Тюфякиным, он все же сохранил свое влияние на ход дел в императорских театрах и вскоре (с 1821 года) опять стал близок к дирекции А. А. Майкова. Именно в эти годы усилилась романтическая струя в его творчестве, и в 1820 году он ставит переделку из романа Вальтера Скотта «Иванго, или Возвращение Ричарда Львиного Сердца» и «Бурю» по Шекспиру (1821). Вскоре он возьмется за переделку романтических поэм Пушкина («Руслан и Людмила» и «Бахчисарайский фонтан») для

театра, и в письмах Катенина к Колосовой и Бахтину мы найдем по этому поводу ряд иронических строк[7].

Причисление Шаховского к романтикам надо все же понимать условно, так как этот неистощимый драматург брался охотно за все жанры и виды, если только они обещали эффектный, яркий, доходчивый и занятный спектакль. Но зато к Катенину ярлык «классика» так прочно пристал, что надо сделать много усилий, чтобы дойти до его конкретного театрального смысла.

5

Первоначально борьба Шаховского, Гнедича и Катенина разгорелась из-за измен учеников и учениц: от Шаховского ушла Е. Семенова к Гнедичу и В. Каратыгин к Катенину, но вскоре за этими личными обидами обнаружились и принципиальные расхождения в методах актерского воспитания, а затем в вопросах отношения к искусству театра вообще. Шаховской был театральным практиком прежде всего, профессионалом, а Катенин—в значительной степени теоретиком и любителем, поклонником французской театральной классической школы. Между Шаховским и Катениным шла борьба из-за нежелания первого признать первенствующее значение для русского театра французских классиков и традиций французской сцены, вражда же Катенина к Гнедичу родилась из-за преклонения последнего перед певучей и торжественно-приподнятой манерой читать стихи и желанием воспитать в этой школе Е. Семенову, которую он считал выше всех современных ей мировых актрис. Эта борьба драматургов и переводчиков из-за актрис и учеников на первый взгляд напоминает давно уже забытые традиции французской классической сцены, где Расин воспитывал Шанмеле, Мольер — Барона, а Вольтер — Адриенну Лекуврер, Клерон и Лекена. В отношении Катенина и Колосовой это действительно было так. «Классик» Катенин действительно подражал «маркизу Расину». Но едва ли это же самое можно сказать про Шаховского. Для него воспитание актеров было насущным делом, и недаром именно он открыл для молодых актеров специальный «Новый театр», где они могли без соперничества с «корифеями» развивать свой талант. Он вел борьбу в Катениным не только за Колосову и Каратыгина, но и за более, по его мнению, полезную русскому театру манеру сценической речи. По этой же причине Шаховской разошелся и с Гнедичем, будучи сторонником простой и естественной игры в той мере, в какой это допускали тогдашняя драматургия и версификация.

В своих замечательных театральных воспоминаниях, напечатанных в пятой книжке «Репертуара русского и Пантеон всех европейских театров» на 1842 год, Шаховской рассказывает о своих парижских впечатлениях, относящихся к 1802 году. Именно в Париже, наблюдая игру актеров на классических под-

Л. О. Дюр.

мостках Французской Комедии и Версальского театра, он, по собственному признанию, «расфранцузился» под воздействием Монвеля, «отыскавшего средину между высокопарной французской и пошлой немецкой трагической дикцией». У этого замечательного актера был «выговор ясный, произношение (diction) естественное, но поддерживающее достоинство поэзии, без малейшей напыщенности». На вопрос Шаховского, «откуда он взял эту простоту трагического разговора и действия, которые не существуют на французской сцене, Монвель отвечал: «Из Петербурга; она существует уже давно на нашем «придворном театре», и, заметив мое удивление, прибавил: «Да у вас мой образец, Офрен, выжитый из Франции в Россию именно за перенятую мною простоту».

Из этого разговора самое любопытное то, что даже Шаховской, будучи сам учеником этого Офрена, совершенно забыл об его якобы влиянии на петербургскую сцену эпохи Дмитревского. В этом отношении Монвель преувеличил роль Офрена в русском театре, который еще долго не мог избавиться от французской сценической дикции. Но как бы то ни было, все же Шаховской вернулся из Парижа убежденным сторонником естественности и простоты на сцене и не особенным поклонником классической Мельпомены, уже явно уступавшей место даже на французских подмостках драме и комедии Дидро, Бомарше, Мерсье и других основоположников буржуазного театра на Западе[8]. Эволюция его театральных взглядов все же шла медленно, и еще в 1808 году в своем «Драматическом вестнике» он придерживался во многом поэтики Вольтера. Лишь в 20-х годах он окончательно расстался и с Расиным и с Вольтером.

В своем «Обзоре русской драматургической словесности», печатавшемся в том же журнале (книга 3-я за тот же год), Шаховской, правда, уже подводя итоги своей театральной работе, выступает ярым врагом французского классицизма, защитником русской народной драмы и пропагандистом великого Шекспира. Вся его статья переполнена выпадами против «французских вымыслов и предрассудков», он даже хвалит одно из заимствований Сумарокова из Шекспира только потому, что если оно «не совсем сообразно с истиной, то уже полезно отклонением нашей трагедии от французского классицизма», его главный упрек сумароковскому «Дмитрию Самозванцу» в том, что в характере героя автор придерживался «глупых театральных тиранов фабрики очень умного Вольтера». В то же время он выступает и против «драматического беснования» новейших русских театральных романтиков, одинаково и французского и немецкого толка, так как «буйственное вторжение мнимого шекспировского романтизма (явный выпад против школы Виктора Гюго. — *М. З.*) завалило бессмыслицами и уродствами сцену, почти уже очищенную от прежнего раболепства французской драматургии».

В резком противоречии с этим были убеждения П. А. Катенина. Пушкин метко и верно сказал про него в письме к П. А. Вяземскому: «Он опоздал родиться — и своим характером и образом

мыслей весь принадлежит XVIII столетию». Катенин не любил Карамзина, презирал музу Жуковского и Батюшкова, ненавидел Вяземского, не ценил Озерова, проклинал «коцебятину» и шиллеровщину, снисходительно улыбался при имени Лессинга и Дидро, называл весь круг «Арзамаса» «нахальной шайкой», незаконно взобравшейся на Парнас, преклонялся лишь перед Корнелем и Расином, гордился личным знакомством с Тальма, Марс, Дюшенуа, Потье, Брюне, Молле и другими светилами парижской сцены, а в письмах к Пушкину подписывался «Катенин-классик, не романтик».

Мог ли такой человек оценить «Горе от ума» и «Бориса Годунова»? Конечно, нет, и в его письмах к Бахтину [9] мы находим следующую оценку комедии Грибоедова: «Стихи вольные, легкие и разговорные, побочные лица, являющиеся на один миг, мастерски обрисованы; жаль только, что эта фантасмагория не театральна: хорошие актеры этих ролей не возьмут, а дурные их испортят». В такой же степени характерен для него и резко отрицательный отзыв о пушкинской трагедии. В чем же секрет несомненного влияния и той высокой оценки, которую давали одинаково и Пушкин и Грибоедов критическим высказываниям Катенина, и чего хотел Пушкин, когда в 1818 году он пришел к нему и повторил фразу Диогена, обращенную к Антисфену: «Побей, но выучи»?

Молодой Пушкин видел в лице Катенина не только одного из борцов дружины «младших архаистов» (Кюхельбекер, Грибоедов, Катенин), но прежде всего одного из крупнейших представителей театральной классики, владевшего в совершенстве и лексикой французской трагедии и секретом надлежащего ее прочтения и раскрытия на сцене. В то время как поэтические опыты Катенина были дискуссионны и возбуждали иронические замечания Гнедича, Вяземского и других друзей Пушкина, театральное имя Катенина уже стояло высоко и прочно на петербургском театре, имея за собой ряд несомненных побед. Ко времени прихода Пушкина к Катенину за учебой последним еще не были написаны «Старая быль», переводы из «Освобожденного Иерусалима» Торквато Тассо, а также его «Размышления и разборы», печатавшиеся в «Литературной газете» А. Дельвига в 1830 году. Но зато к 1818 году он уже имел шумный успех в театре. Его переводы «Ариадны» Тома Корнеля и «Эсфири» Расина были признаны образцовыми, шла на сцене с успехом его «Гризельда». Совместно с Грибоедовым им была написана полемическая комедия «Студент» (1817), которая хотя и не шла на театре, но была широко известна своими резкими выпадами против Жуковского, Батюшкова, Карамзина, В. Пушкина и даже против начинающего, но уже заметного А. Пушкина. В кружке А. Оленина Катенин приобретает к этому времени известность как отличнейший декламатор, лучший чтец, а также как очень талантливый актер-любитель. А. М. Колосова-Каратыгина свидетельствует в своих воспоминаниях о неизгладимом впечатлении, произведенном на нее игрой его в роли Хвастуна в комедии Княжнина «Хвастун». Но особенный шум в театральных

кругах производит в это время переход к нему от Шаховского двух лучших его учеников — В. Каратыгина и А. М. Колосовой, будущих знаменитостей петербургской сцены. Все это, вместе взятое, утвердило высокотеатральное имя Катенина, в то время как его поэтическая звезда сияет еще довольно туманно в полемике вокруг «Ольги», защитником которой был лишь один Грибоедов. С некоторым основанием Катенин мог сказать в письме к Бахтину: «Я издавна был и слыл pilier de théâtre» (столпом театра). Сам Пушкин в позднейшей статье «О сочинениях П. А. Катенина» (1833), упоминая о «первых неудачах Катенина», констатирует: «На театре имел он решительные успехи».

Вот отчего мы склонны думать, что Пушкин искал у Катенина прежде всего знания законов драматургии и сцены. Крушение его лицейского «Философа» показало ему на недостаточность его знаний в этой области. Надо вспомнить, какую радость доставило Пушкину овладение им техникой диалогов в «Цыганах» («Только с «Цыган» почувствовал я в себе призвание к драме», — говорил он П. А. Плетневу, по свидетельству П. Анненкова), чтобы оценить ту помощь, которую мог оказать ему Катенин.

Н. И. Гнедич занимал в этой борьбе промежуточную позицию, будучи одинаково далек и от преклонения перед европейской сценической классикой и от насаждения на русской сцене отечественной драматургии и новых жанров. Эллинист и жрец у алтаря Гомера, отдавший двадцать лет жизни переводу его «Илиады», он не чуждался «Беседы» и был близок к деятелям «Арзамаса», в особенности к Батюшкову, с которым его связывали долгие годы дружбы. Он преклонялся перед Шекспиром (хотя своего «Леара» он все же сделал по переделке Дюси), но это не помешало ему перевести и «Танкреда» Вольтера и «Заговор Фиеско» Шиллера, Две первые трагедии имели большой успех на сцене и сделали имя Гнедича в театре весьма громким. Но еще значительнее стало для театров его имя, когда Е. Семенова, которую он любил и боготворил, ушла от Шаховского и стала его ученицей. По словам одного из его биографов, «эта дружба была счастьем и мукой его жизни». Одной из причин его смертельной болезни были усиленные занятия с актрисой, во время которых он повредил одну из грудных артерий. В своей «Истории моих болезней» Гнедич пишет: «Особенную у меня раздражительность горла должно, может быть, приписать, между прочим, тем частым и необыкновенным напряжениям его, какие я делал, начав еще в 1807 году обрабатывать трагические роли с бывшей актрисой Семеновой. Труд сей требовал чрезмерных усилий и чувства и голоса; но я занимался им лет восемнадцать постоянно и ревностно, ибо успехи блистательные вознаграждали за него» [10].

Эти автобиографические признания о «чрезмерных усилиях чувства и голоса» при занятии с ученицей бросают свет на тот метод, которым руководствовался Гнедич при разучивании ролей с Семеновой. Если Катенин преклонялся перед школой Тальма,

И. П. Борецкий

давшей трагедии более современную поступь, но сохранившей ее величественность, торжественность и приподнятость («что касается до Тальма, которого я вам так хвалил...» — из письма к Колосовой), если Шаховской, следуя Офрену и Монвелю, пытался той же Е. Семеновой привить простоту и естественность сценической речи, то Гнедич повел ее к «чрезмерно» приподнятой декламации, эмоциональности и восторженности. Эта школа органически совпадала со стилем трагедий Озерова, давших славу Семеновой. Пушкин, говоря о Семеновой, не зря упомянул тут же о «вечно восторженном» Гнедиче, — это был намек на его метод воспитания актера, усвоенный им в Москве — на спектаклях университетского театра, где он выступал в качестве актера и декламатора, — на его карамзинскую «чувствительность» и «сентиментальную лиричность», окрасившую его поэтические опыты и уроки сценической декламации. Это уже был уход от чистой классики, одновременно совершаемой и Озеровым в трагедиях, за что и любили его карамзинисты и что органически было чуждо Катенину.

Гастроли Жорж в 1808—1811 годах, несомненно, оказали влияние на манеру игры и декламации Семеновой, привив ей ту певучесть, которой отличался и Гнедич при чтении стихов, в особенности греческих гекзаметров «Илиады». В 1818—1820 годах, когда Пушкин видел ее на петербургской сцене, игра Семеновой уже в значительной степени освободилась от «пения» Жорж и утратила часть той «восторженности», которую прививал ей Гнедич. Но это уже был закат, хотя еще и блистательный, Семеновой. Через несколько лет она окончательно покинула сцену.

Катенин ненавидел Гнедича и презирал Шаховского. «Один шут, другой плут: в двух словах вот их история»,— писал он Колосовой. «Лукавый кривой,— пишет он ей же,— враг мой Гнедич». Каждый из них имел свою партию, свой метод, своих учеников, перебегавших от одного к другому и ссоривших их друг с другом. Но за всем этим мелким и личным все же проглядывает принципиальная борьба за репертуар и направление русской сцены, причем ее национальный характер отстаивается Шаховским, а за дальнейшее углубление французского влияния стоит Катенин. Историческая правда оказалась на стороне Шаховского, и рождение «Бориса Годунова», «Горе от ума» и «Ревизора» было бы немыслимо, если бы восторжествовал Катенин. Пушкин сразу же угадал в Катенине последнего «маркиза» русской сцены, сказав, что он «весь принадлежит XVIII столетию». Пушкина все более и более занимали поиски национальной трагедии, и он решительно отошел от Катенина в годы своей первой и второй ссылки.

6

Такова была та театральная среда и та борьба лиц, групп и течений, в которые окунулся с головы до ног молодой Пушкин после выхода из лицея. Удивительно, с какой независимостью и

свободой держался начинающий поэт по отношению к Шаховскому, Гнедичу, Катенину и ко всему театру в целом. Он не примкнул ни к одной из театральных групп и сохранил тот свободный и широкий взгляд на поэзию и театр, который позволял ему полуиронически относиться даже к такому «учителю», как Катенин. Отдав дань почтения (в «Евгении Онегине») и Озерову, и Катенину, и Шаховскому, поэт одновременно в письмах к друзьям расшифровывал свой «домашний» и подлинный взгляд на их творчество. Озерова он в письме к Вяземскому не считает драматическим автором: «У нас нет театра, опыты Озерова ознаменованы поэтическим слогом, и то не точным и заржавелым» (письмо от 6 февраля 1823 года из Кишинева). Катенина он еще в 1820 году, за несколько дней до высылки из Петербурга, называет насмешливо поэтом, который приезжает к поэзии «в башмаках и напудренный и просиживает у нее целую жизнь с платонической любовью, благоговением и важностью», а в своих «Замечаниях» напоминает об его славянских стихах, «отверженных вкусом и гармонией». О Шаховском он в письмах к Мансурову в 1819 году пишет: «Сосницкая и кн. Шаховской толстеют и глупеют, а я в них не влюблен, однакоже его вызывали за дурную комедию, а ее за посредственную игру»; после высылки в письме к Вяземскому он называет Шаховского «изрядным автором и отличным сводником». Все это непохоже на строки в «Евгении Онегине», где Шаховской и Катенин стоят рядом с Фонвизиным и Княжниным, хотя в то же время это уже далеко от лицейского сарказма: «И лоб угрюмый Шутовскова».

Ту же степень свободы Пушкин сохранял и в отношении к Гнедичу. Ничто не помешало ему на перевод «Илиады» написать эпиграмму:

Крив был Гнедич поэт, прелагатель слепого Гомера,
Боком одним с образцом схож и его перевод.

А затем почтительное двустишие:

Слышу умолкнувший звук Эллинской речи;
Старца великого тень чую смущенной душой.

Таков же был этот «гамбургский счет» Пушкина в отношении к актерам и актрисам.

Е. Я. Сосницкой, о которой он говорил, что она «толстеет и глупеет», он написал в альбом:

Вы соединить могли с холодностью сердечной
Чудесный жар пленительных очей.
Кто любит вас, тот очень глуп, конечно,
Но кто не любит вас, то во сто раз глупей.

И лишь по отношению к Семеновой он всегда хранил одинаковое чувство — и в период «Зеленой лампы» и когда высказывался о ней в письмах к друзьям. Узнав в ссылке об уходе Семеновой со сцены — это был временный разрыв с дирекцией в январе 1820

года из-за соперничества с Колосовой, — Пушкин набрасывает следующие неоконченные стихи, восстановленные по черновику С. Бонди в его книге «Новые страницы Пушкина»:

Все так же ль осеняют своды
Сей храм Парнасский трех цариц?
Все те же ль клики юных жриц?
Все те же ль вьются хороводы?..
Ужель умолк волшебный глас
Семеновой, сей чудной музы?
Ужель, навек оставя нас,
Она расторгла с Фебом узы,
И славы русской луч угас?
Не верю! Вновь она восстанет,
Ей вновь готова дань сердец,
Перед нами долго не увянет
Ее торжественный венец.
И для нее любовник славы,
Младой Катенин воскресит
Эсхила гений величавый
И ей порфиру возвратит...

Надежда Пушкина на то, что именно для Семеновой Катенин воскресит «Эсхила гений величавый», не оправдалась, так как к этому времени отношения Катенина и Семеновой уже были враждебны, но в ссылке поэт не был в курсе всех петербургских «злоб дня» и помнил лишь о том, что в мае 1819 года Катенин вместе с Дельвигом, Гнедичем и Поморским закончил перевод «Медеи», трагедии Лонж-Пьера, для бенефиса Семеновой. Во всяком случае замечание Б. Л. Модзалевского в его комментариях к письмам Пушкина: «Пушкин называет Катенина Эсхилом за склонность его к трагедиям вообще», недостаточно: возможно, что Пушкин имел здесь в виду также выступление Катенина против Вяземского, ошибка которого в предисловии к сочинениям Озерова со ссылкой на Эсхила долго не прощалась его противниками, в том числе особенно Катениным, первым отметившим ее в печати.

В предисловии к этим стихам С. М. Бонди, справедливо считая, что «театральные интересы в ту пору, пожалуй, занимали у него [Пушкина] не меньшее место, чем литературные», приписывает ему участие «в борьбе театральных партий» и попытку «вмешаться в журнальную полемику о театре». Как мы видели, Пушкин стоял выше этой борьбы театральных группировок, а его «Замечания об русском театре» отнюдь не полемичны и не носят того характера острого и убийственного журнального удара, каким отличалось перо Феофилакта Косичкина уже в более ранних опытах эпиграммной полемики. «Зеленая лампа» у некоторых пушкинистов до сих пор считается штабом «партизанов Семеновой», хотя в бумагах, опубликованных Модзалевским, нет этому никаких доказательств. Даже в «театральных отчетах» Баркова похвалы Семеновой носят очень умеренный характер и не лишены иногда ноток неудовольствия («Даже г-жа Семенова совсем не удовлетво-

Н. И. Хмельницкий

рила ожидания публики, привыкшей видеть в ней совершенную актрису»). И, наоборот, про ее соперницу Колосову имеются похвальные отзывы, и не только в плане комедийном («г-жа Колосова-меньшая занимала во второй раз роль Эльвиры и восхищала своей прелестной, непринужденной игрой»), но и в плане трагедийном, особенно оспариваемом Семеновой и ее поклонниками («г-жа Колосова играет роль Эсфири лучше, нежели все другие, вообще трагедия идет недурно»). Едва ли такие отзывы постоянного театрального рецензента «Зеленой лампы» были бы возможны, если бы здесь заседал штаб «семеновистов». Отзыв Пушкина о Семеновой в «Замечаниях» отнюдь не был «партийной» вылазкой, и почти одновременная эпиграмма на Колосову была самой Колосовой в ее воспоминаниях объяснена очень правдиво, как отголосок обидного слова «мартышка», пущенного Грибоедовым по адресу Пушкина и приписанного Колосовой.

Все пленяет нас в Эсфири:
Упоительная речь,
Поступь важная в порфире,
Кудри черные до плеч,
Голос нежный, взор любови,
Набеленная рука,
Размалеванные брови
И огромная нога!

В комментариях редакторов выпущенных «Академией» воспоминаний П. А. Каратыгина приписывается Пушкину «причастность к компании кружка Шаховского против Е. С. Семеновой». Никаких следов такой «причастности» ни в черновиках, ни в стихах, ни в прозаических набросках Пушкина не имеется. Эти утверждения являются отголосками различных театральных сплетен, попавших на страницы мемуаристов и оттуда, без проверки, в комментарии наших советских изданий. Пушкин всегда восхищался талантом Семеновой. И до самого ухода Семеновой со сцены (в 1826 году) он не изменял своей оценки игры «единодержавной царицы трагической сцены».

7

Особое место в театральной жизни Пушкина этой эпохи занимает его увлечение балетом и Истоминой, воспетой в «Евгении Онегине»:

Блистательна, полувоздушна,
Смычку волшебному послушна,
Толпою нимф окружена,
Стоит Истомина; она,
Одной ногой касаясь пола,
Другою медленно кружит,
И вдруг прыжок, и вдруг летит,
Летит, как пух от уст Эола,
То стан совьет, то разовьет
И быстрой ножкой ножку бьет.

Эти классические стихи, вошедшие во все учебники по истории русского театра, широко известны и не нуждаются ни в каких комментариях. Менее известно, что Пушкин здесь продолжил и развил хорошо известную ему стиховую культуру балетного мадригала, или послания. Еще старик Державин воспел постановку балета «Зефир и Флора»:

Что за призраки прелестны,
Легки, светлы существа,
Сон эфирный, сон небесный!
Тени, лица божества
В неописанном восторге
Мой лелеят, нежат дух...

К. Батюшков оплакивал в 1810 году смерть известной балерины М. Даниловой следующими стихами:

Вторую Душеньку иль еще прекрасней,
Еще, еще опасней,
Меж Терпсихориных любимиц усмотрев,
Венера не могла сокрыть жестокий гнев,
С мольбой к Паркам приступила
И нас Даниловой лишила.

Н. И. Гнедич посвятил смерти той же Даниловой скорбную эклогу, в которой спрашивает:

Данилова! Ужели смерть нещадно
Коснулась твоего цветущего чела?
Ужель и ты прошла?

Давыдов, по сообщению М. А. Дмитриева («Мелочи из запаса моей памяти»), воспевал в страстных элегиях танцовщицу московского театра Иванову, вышедшую замуж за известного балетмейстера Глушковского.

Стихи Грибоедова, посвященные балерине Телешевой, написанные немного позднее пушкинских, а именно в декабре 1824 года, хотя и появившиеся в печати ранее первой главы «Евгения Онегина» («Сын отечества», 1825, № 1, январь), связаны с инсценировкой на петербургской сцене поэмы «Руслан и Людмила». Этот балет Дидло 8 декабря 1824 года шел в Петербурге в бенефис танцовщика Огюста.

О, кто она? Любовь, Харита
Иль Пери, для страны иной
Эдем покинула родной,
Тончайшим облаком обвита?
И вдруг — как ветр ее полет!
Звездой рассыплется, мгновенно
Блеснет, исчезнет, воздух вьет
Стопою, свыше окрыленной...

Момент самого прыжка и технику элевации оба поэта передают почти одинаково. Совпадения эти не случайны. Об Истоминой

и Телешевой Грибоедов и Пушкин не раз имели случай и беседовать и размышлять в тот 1817 год, когда они встретились в первый раз, вероятнее всего, на чердаке у Шаховского.

В искусстве балета Пушкин прежде всего требовал «души», воодушевления, чувства, изображения значительных и волнующих событий.

Узрю ли русской Терпсихоры
Душой исполненный полет?

Этому требованию отвечали пантомимические балеты Дидло. Вместе с Дидло Пушкин отрицал акробатизм, или, по выражению ученика Дидло Глушковского, «фокусничество», техницизм, не основанный на глубоком чувстве. В этом отношении его строка:

Смычку волшебному послушна...

говорит о необходимости полного слияния движений танцовщицы с музыкой балета для того, чтобы столь ценимый им «полет», дар элевации, был гармонически слит с образом и развитием сценария.

Такой «первой пантомимной танцовщицей» и была Авдотья Ильинична Истомина.

С Истоминой для Грибоедова связывались очень тяжелые воспоминания, о чем Пушкин впоследствии высказался словами некролога: «Жизнь Грибоедова была затемнена некоторыми облаками: следствие пылких страстей и могучих обстоятельств. Он почувствовал необходимость расчесться однажды навсегда с своею молодостью и круто поворотить свою жизнь» («Путешествие в Арзрум»).

Грибоедов был замешан в той роковой дуэли из-за Истоминой, в которой погиб В. А. Шереметьев, убитый другом Грибоедова А. П. Завадовским. Дуэль происходила 12 ноября 1817 года, и в ней секундантом был друг Пушкина П. П. Каверин. А. И. Якубович должен был также стреляться тогда с Грибоедовым, но из-за смертельной раны Шереметьева эта дуэль была отложена и состоялась в Тифлисе в 1819 году. Якубович в этой дуэли прострелил Грибоедову палец.

Грибоедов был, несомненно, виновен в смерти Шереметьева, так как именно он увез Истомину после спектакля на квартиру к Завадовскому и тем самым подал повод к вызову его Шереметьевым, жившим открыто на одной квартире с Истоминой. Этот трагический эпизод вошел в биографию и Грибоедова и Пушкина. Угнав одного в Персию («На него нашла ужасная тоска, он видит беспрестанно умирающего Шереметьева, и пребывание в Петербурге сделалось ему невыносимо», — сообщение Бегичева), этот эпизод дал другому повод задумать большой роман «Русский Пелам», от которого до нас дошли лишь отрывки и планы, среди них особенно любопытен для нашей темы следующий:

«Характеры. Отец и его любовница. Двоюродный брат. Фед. Орлов. Ал. Орлов — Кочубей, дочь его.— Кн. Шаховской,

М. И. Валберхова

Ежова, Истомина, Грибоедов, Завадовский. Дом Всеволожских — Всев. и Овощникова».

Помимо отрывков из «Русского Пелама» до нас дошли впервые напечатанная в издании «Красной нивы» и ГИХЛ (1930, т. IV) программа под названием «Две танцорки»: «Балет Дидло в 1819 году. Завадовский. Любовник из райка. Сцена за кулисами, дуэль — Истомина становится модной, и она делается содержанкой, выходит замуж. Ее сестра в отчаянии — она выходит замуж за суфлера. Истомина в свете — ее там не принимают. Она устраивает приемы у себя. Неприятности. К ней заходят подруги по ремеслу»

Является ли эта программа планом повести или только одного из эпизодов «Русского Пелама», связанного с Истоминой? Мы думаем, что этот план самостоятелен и что в то время, как в «Русском Пеламе» Пушкин намерен был показать подлинную Истомину, здесь под этой фамилией обозначен условно тот персонаж, который лишь ассоциировался с образом танцовщицы, вращавшейся среди гвардейской молодежи. Так же поступил Пушкин и в комедии об игроке, где персонажи обозначены именами актеров. Во всяком случае этот план важен, как несомненное свидетельство большого интереса Пушкина к балетной среде.

Пушкин отлично знал, как мы уже отмечали, весь этот круг жрецов и жриц Талии, Мельпомены и Терпсихоры. Из-под его пера, если бы эти планы были осуществлены, воскресла бы перед нами одна из очень любопытных страниц истории русского театра и театральной среды, окружавшей тогдашнюю сцену и «образующей», по его определению, таланты. Упоминание рядом с Истоминой — Ежовой, актрисы и сожительницы Шаховского, и Овощниковой, воспитанницы театральной школы, указывает на намерение Пушкина очень широко описать тогдашний театральный быт и нравы.

О впечатлении, которое произвела на Пушкина эта дуэль, видно из его рисунка, на котором изображена танцующая женщина, носком ноги сбрасывающая со стола бутылку, и двое мужчин, один из которых сидит за столом, а другой прислонился к стене, с трубкой в руках. Внизу виден скелет в плаще и с саблей на боку, а на полу лежит череп. П. Анненков указывает, что «лейб-гусар Сабуров узнавал в фигуре мужчины за столом Каверина». Характер рисунка, в особенности скелет и череп, заставляет думать, что Пушкин сделал его вскоре же после смерти Шереметьева, т. е. в середине ноября 1817 года, когда он от своего приятеля Каверина узнал все подробности поединка. Среди театральных зарисовок Пушкина, разбросанных в его рукописях и изображающих то Колосову, то Семенову, то отвлеченную «ножку Терпсихоры», этот рисунок поражает трагической темой. Именно так отразилась в сознании молодого Пушкина смерть одного из поклонников Истоминой в вихре гусарских пирушек, когда «рыцари лихие любви свободы и вина» были «грозой полуночных дозоров».

В «Евгении Онегине» современный Пушкину театр зарисован пером не только гениального поэта, но и взыскательного, знающего и страстного театрала.

Онегин полетел к театру,
Где каждый, вольностью дыша,
Готов охлопать Entrechat,
Обшикать Федру, Клеопатру,
Моину вызвать для того,
Чтоб только слышали его.

В черновиках «Евгения Онегина» сохранился след первоначального намерения Пушкина дать описание не балетного, а сборного спектакля, в который включена какая-то комедия Шаховского.

Доносит бдительный брегет
Что. . . .Шаховского,
Что новый начался балет...

В них же мы находим варианты, свидетельствующие о намерении Пушкина откликнуться и на такой злободневный факт, как проникновение на трагическую сцену водевиля:

Охлопать легкой водевиль.

Онегин осудить должен был также не только балеты Дидло, но и оперы тогдашних композиторов — Кавоса и др.:

Я бросил оперу Дидло.

Эти же черновики показывают, как долго и тщательно Пушкин работал над описанием танцев Истоминой: тут и «троится быстро», «как мерно стан», тут и «в полете», «прыгает», «и гибко». Даже «пух от уст Эола» имел первоначально эпитеты «нежный», «быстрый, «легкий».

Расшифрованные Б. В. Томашевским варианты еще не позволяют указать на тот балет, на котором присутствовал Онегин. Вместо канонических

Еще амуры, черти, змеи
На сцене скачут и шумят,—

в черновике мы находим:

«Еще на сцене боги, змеи».
«Еще китайцы, боги, змеи».
«Еще амуры, боги, змеи».

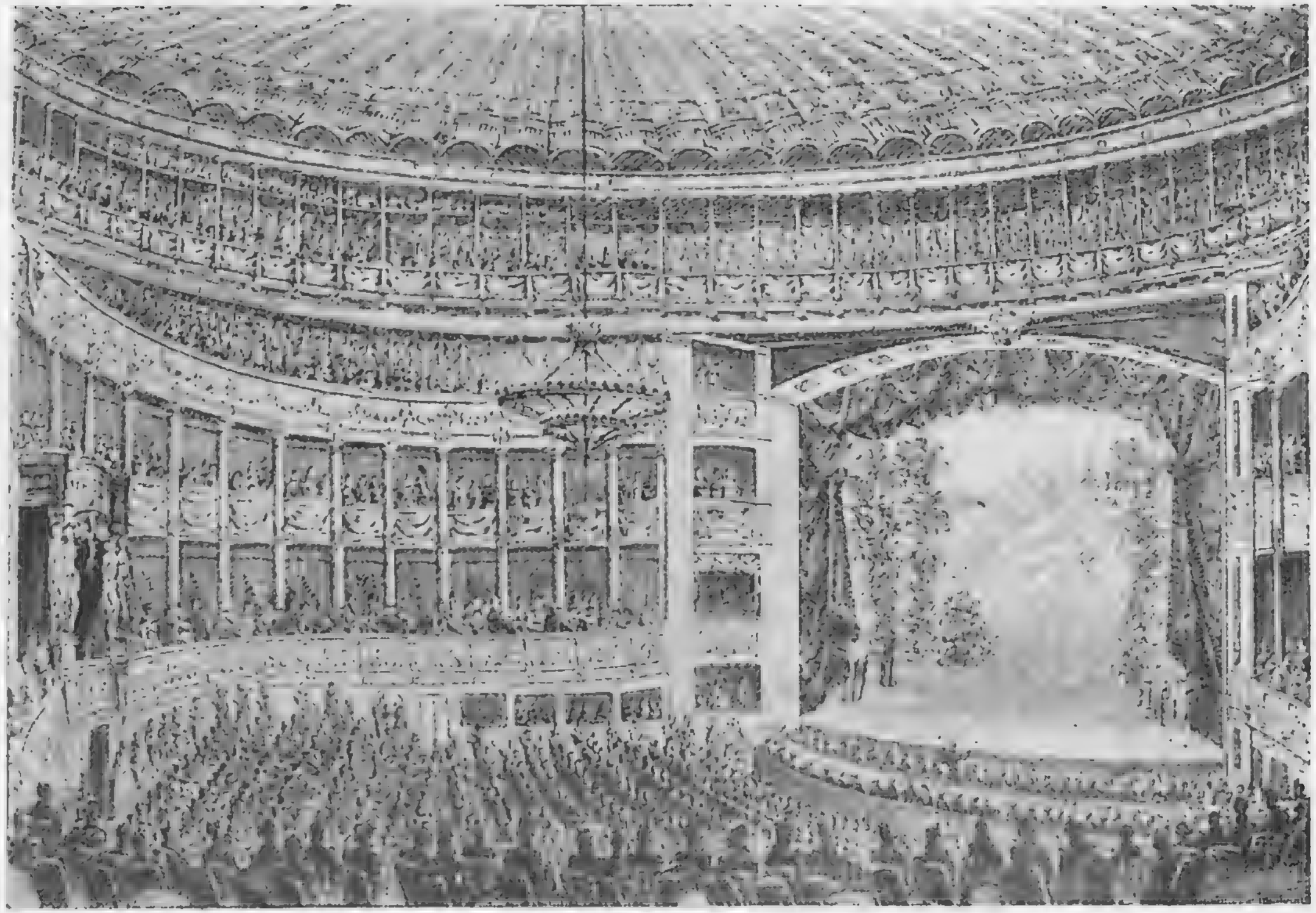
Из балетов Дидло «китайцы» фигурируют в балете «Калиф багдадский, или Приключение молодости Гаруна Аль-Рашида», но он шел впервые в 1818 году, а Онегин спешил на «новый» балет в

сезоне 1819 года. Ю. Слонимский предполагает, что это был «Зефир и Флора», но никаких доказательств не приводит. Этот балет шел также в 1818 году. Во всяком случае Пушкин, приведя в черновиках упоминание Онегина о том, что «одна Лих[утина] мила», засвидетельствовал, что он был в курсе всех «злоб дня» на балетной сцене, так как именно Н. А. Лихутину сам Дидло ставил рядом с Истоминой. В такой же степени об этом говорит и имя Дюпора, введенное в тридцать девятую строфу пятой главы: «Дюпор окружных городков», и замененное потом на Париса. Только истые театралы знали закулисную историю увлечения Даниловой этим спутником Жорж, — увлечения, окончившегося так печально для танцовщицы.

Нет никаких сомнений, что под строкой «Моину вызвать для того» подразумевается Е. С. Семенова или А. М. Колосова в роли героини трагедии В. Озерова «Фингал», очевидно, возобновленной в 1819 году (впервые шла 18 декабря 1805 года). Что касается Федры, то все комментаторы «Евгения Онегина» обычно ссылаются на спектакль «Федры» Расина, переведенной М. Е. Лабановым, в котором блистательно играла роль Федры Семенова, забывая, что этот спектакль был впервые показан 9 ноября 1823 года, а первая глава «Евгения Онегина» была закончена 22 октября того же года, причем Пушкин отозвался негодуя на перевод Лобанова в письме к брату лишь в начале января 1824 года. Во всяком случае в 1819 году на русской драматической сцене никакой «Федры» не было. Могла быть только «Федра» на оперной сцене с музыкой Лемаена и Штейбельта, показанная впервые с Федрой — Сандуновой 18 декабря 1818 года. Вряд ли она дожила до осени 1819 года.

Это же относится и к Клеопатре. Ссылки некоторых комментаторов «Евгения Онегина» на «балет, переделанный из трагедии Вольтера», оказались неверными. Никакой трагедии с героиней Клеопатрой в театре Вольтера нет. То, что Пушкин говорит в первой главе «Евгения Онегина» не вообще о спектаклях на петербургской сцене, а именно о спектаклях 1819 года, видно по предисловию к первой главе, где точно обозначен «конец 1819 года», и по его примечанию семнадцатому: «Смеем уверить, что в нашем романе время расчислено по календарю».

Кто же эта «загадочная» Клеопатра? Казалось бы, соседство в одной строчке героини Расина с героиней какой-то другой пьесы наталкивает на мысль, что это одна из героинь Корнеля, столь любимого в молодости Пушкиным («Ты перевел Сида; поздравляю тебя и старого моего Корнеля», — из письма к Катенину), и действительно, в театре Корнеля есть две Клеопатры — в «Родогюне» и «Помпее», — о которых писал Катенин Колосовой, разбирая вопрос о выборе пьесы для ее дебютов. Несомненно, что, назвав имя Клеопатры как героини трагедии Корнеля, Пушкин имел в виду «Помпея», в котором только одна ведущая роль Клеопатры, в то время как в «Родогюне» внимание зрителей де-



Балетный спектакль 1820-х годов в Большом театре

лится между двумя героинями—Клеопатрой и Родогюной. Трагедия Корнеля дала сюжет для балета «Цезарь в Египте», поставленного балетмейстером Джойи. В России этот балет был поставлен Титюсом после ухода Дидло в 1834 году, хотя тема Клеопатры была знакома русскому балету, и еще в 1759 году в театре Летнего дворца в Петербурге придворными актерами давался балет в четырех действиях «Пиршество Клеопатры».

Не исключена возможность, что Пушкин мог видеть в 1819 году актрису в роли Клеопатры на петербургской французской сцене. В дневниках режиссера А. В. Каратыгина, отца трагика, значится под датой 4 октября 1819 года следующая запись: «Начало представлений новой французской труппы под управлением князя П. И. Тюфякина». Эта труппа по составу вряд ли могла играть трагедии Корнеля, но музыкальные пародии на классические произведения были вполне в ее средствах.

Наши сведения о репертуаре этой труппы очень скудны, так как ее спектакли не вошли ни в «Летопись» Арапова, ни в книгу Погожева «Столетие организации императорских московских театров», перечисляющего лишь репертуар московских театров с 1806 по 1825 год. Но то, что нам известно из мемуарных источников (воспоминания Зотова, Вигеля, записки французского актера Дево, статья Россиева о «последнем князе Тюфякине», полемика по поводу сравнения французской и русской трупп в «Сыне отечества» и др.), не позволяет думать, что она могла совладать с классической трагедией ни по составу (певец Брос с женою, Дениз Тюссен — комедийная актриса, Дорваль и Дюво — комики, Женни Филлис — певица, Сен-Феликс — комический актер и др.), ни по репертуару, ограниченному рамками комической оперы и водевилей с пением. И тем не менее и Федра и Клеопатра могли фигурировать в их спектаклях, но лишь как пародии на героинь Расина и Корнеля в пьесах Риккобони, Пирона и Фавара, продолжавших традиции Лесажа, Фюзелье и Дорневаля, осмеявших зло и метко отвлеченность и высокопарность классической трагедии и героической оперы. Особенно популярны были тогда комические оперы Фавара. Хмельницкий перевел его пародию-водевиль «Маленькая Ифигения» под названием «Греческие бредни, или Ифигения в Тавриде наизнанку». Французский историк Петен в своих «Этюдах о греческих трагиках» (1883) упоминает о такой же пародии Фавара на тему «Федры», относящейся к 1742 году. Возможно, что в ней и в аналогичных ей произведениях фигурировала не только Федра, но и Клеопатра, как героиня Корнеля и его подражателей. Французские спектакли осенью 1819 года открылись, как свидетельствует Дево, «комической оперой». Дево не дает названия этой оперы, но мы знаем о ней из другого источника.

В переписке А. И. Тургенева и П. А. Вяземского («Остафьевский архив», том I) находится указание на пародию «Вертера», которой открылись спектакли этой труппы. В письме от 7 октября 1819 года Тургенев писал Вяземскому: «Видел превращенного на-

изнанку «Вертера» и смеялся, как бы во время оно». Пародия принадлежала перу Дюваля и Рошфора. В этом же письме Тургенев сообщает о том, что «за первое представление, ознаменованное гласным шипением, многим запретил либеральный Милорадович ходить во французский театр». Это сообщение обратило на себя внимание Вяземского, и он отвечает Тургеневу из Варшавы: «Бедного сенатора Хвостова можно письменно освистывать, а актера даже ошикать словесно считается государственным преступлением».

Не этот ли инцидент с «шиканьем», превращенным в государственное преступление, имел в виду Пушкин, говоря о том, что зритель готов «обшикать Федру, Клеопатру»? В этом случае и предшествовавшее упоминание о «вольности» зрителей приобретает оттенок скрытого намека именно на это «мероприятие» Милорадовича. Во всяком случае какую-то связь со спектаклями французской труппы эти строки имели. Современники могли легко прочесть в них какой-то намек на вполне конкретные события на петербургской сцене. И если можно было пародировать «Вертера» Гете, то почему нельзя было в следующий раз пародировать «Помпея» Корнеля?

Любопытно, что и предшествовавшие спектакли французской труппы с участием Жорж сопровождались такими же пьесами-пародиями, и В. Жуковский в своих «Московских записках», давая отчет об этих спектаклях, упоминает рядом с Жорж в «Федре» и «Семирамиде» Фрожера в роли Ореста в вышеупомянутой пародии Фавара, причем рецензент не очень доволен тем, что актеры высмеивали своих греческих персонажей средствами комической и буффонной игры.

Во всяком случае имя Клеопатры было сценическим именем, и в альманахе «Букет» (1829) оно приводится в отделе «Театральные анекдоты» в связи с одноименной трагедией Мармонтеля. Пушкин, внося его в «Евгения Онегина», несомненно, опирался на какие-то не дошедшие до нас в записях современников спектакли на петербургской сцене, связанные с именами Клеопатры и Федры. Но это не была «Федра» Расина, а трагедия Корнеля «Помпей» дала лишь сюжет для пародии, шедшей на петербургской французской сцене. В таком случае Пушкин в трех строках своего романа в стихах охватил три события, волновавшие тогдашнего театрала: 1) новый балет, 2) спектакли французской труппы и 3) возобновление старой трагедии Озерова.

Вот конкретный фон трех строк, породивших так много недоразумений в пушкиниане, вплоть до предположения, что Пушкин выдумал несуществующую Клеопатру ради рифмы с «театру».

Таков был диапазон театральных знаний, впечатлений и наблюдений Пушкина в 1818—1820 годах. Это помогло ему создать замечательные строфы в «Евгении Онегине», драматические формы некоторых сцен в «Цыганах» и «Борисе Годунове», возникшем из желания преобразовать «устарелые формы нашего театра».

«У нас нет театра»,— пишет он решительно П. А. Вяземскому из Кишинева 6 февраля 1823 года. Это значит, что еще при выезде из Петербурга Пушкин отрицательно и пессимистически оценивал тогдашнюю драматическую сцену, за исключением балета. Мы более подробно вернемся к этой теме в главе о «Борисе Годунове», но уже и сейчас необходимо отметить, что этот резкий приговор Пушкина прежде всего относился к тогдашнему трагическому репертуару, а также и к оскудению тогдашней сцены. Подлинно больших трагических талантов, кроме Семеновой, не было. «Драммоторжественный рев Глухарева» доносился из Петербурга к Пушкину даже в Кишинев, и его замечание: «Что сделает великолепная Семенова, окруженная так, как она окружена», свидетельствует об его оценке сил и возможностей тогдашней труппы довольно красноречиво.

6 мая 1820 года Пушкин был выслан на юг. С этого дня начинаются его «годы странствований», во время которых его думы о театре приобрели особенную остроту.

ГЛАВА IV

ГОДЫ СТРАНСТВОВАНИЯ

1

Годы ссылки были для Пушкина не только годами расцвета его творчества, но и поисков теоретических основ, на которых могло бы покоиться здание его художественных замыслов. В письме к одному из московских друзей (предположительно к Вяземскому) из Одессы (апрель — первая половина мая 1824 года) Пушкин писал: «...читая Шекспира и Библию, святый дух иногда мне по сердцу, но предпочитаю Гете и Шекспира. — Ты хочешь знать, что я делаю,— пишу пестрые строфы романтической поэмы и беру уроки чистого Афеизма». За это письмо, как известно, Пушкин был исключен со службы и выслан из Одессы в Михайловское («Я сослан за строчку глупого письма», —писал он Жуковскому в ноябре того же года). В Гете Пушкина привлекало прежде всего его философское создание «Фауст», из него Пушкин берет эпиграф к своему «Кавказскому пленнику» и к нему добавляет «Новую сцену из Фауста» (1825). Следы «Геца фон Берлихингена» есть и в «Борисе Годунове», но они бледнеют перед могущественным воздействием Шекспира.

Эти годы были также годами созревания пушкинской театральной поэтики, так ярко воплощенной в письмах к Н. Н. Раевскому, П. А. Вяземскому и др.

И здесь Пушкин опередил своих современников. Вот что писали в журнале Н. Полевого в 1832 году: «Период классицизма французской литературы XVIII века пропал в развалинах, от которых меч Наполеона начал очищать французскую землю. Под этими развалинами нашли еле дышащее тело классицизма, нарядили его в академический кафтан, не велели ему стонать, и он запел понемногу, заглушенный барабанным боем и пушечной пальбою, раздававшимися по всей Европе. Чадо его, классицизм французско-русский был зато в полной силе... Имени И. И. Дмитриева не произносили иначе, как Дмитриев-Лафонтен, а Мерзлякова — Лагарп-Мерзляков, и думали, что хвалят сих писателей, называя их

чужими именами. В театрах русских горько плакали, когда Клитемнестра плохими стихами высказывала любовь свою к Ифигении, и трепетали, когда Яковлев размахивал рукою, кидая перчатку, и восклицал: «Тебя вызываю на бой, о гордый Орбасан»... Рассмотрите Озерова — это Дюсис русский, переводящий целые явления из Дюсиса...» [1]

Так окрепший русский буржуазный романтизм судил предшествовавшую ему эпоху господства французской классической поэтики на Парнасе.

Николай и Ксенофонт Полевые выполняли верно и преданно выпавшую на них историческую задачу продвижения буржуазного сознания в литературу и искусство.

Но еще в 1823 году, за девять лет до появления этой статьи, Пушкин в письме в Вяземскому пишет из Кишинева: «Французская болезнь умертвила б нашу отроческую словесность. У нас нет театра, опыты Озерова ознаменованы поэтическим слогом, и то не точным, а заржавелым; впрочем, где он не следовал жеманным правилам фр. театра? Знаю, за что полагаешь его поэтом романтическим: за мечтательный монолог Фингала — нет! песням никогда надгробным я не внемлю; но вся трагедия написана по всем правилам парнасского православия; а романтический трагик принимает за правило одно вдохновение—признавайся: все это одно упрямство».

Через год Пушкин в письме к брату из Одессы наносит сокрушительный удар по «маркизу Расину» и его трагедии «Федре»: «План и характеры Федры верх глупости и ничтожества в изобретениях... Прочти всю эту хваленую тираду и удостоверишься, что Расин понятия не имел об создании трагического лица». Вот слова, от которых пришел бы в ужас Катенин, но под которыми всецело подписались бы Полевые и уже готовый выступить в поход Белинский. Пушкину надо было пройти через это бурное отрицание классического «православия», чтобы притти к Шекспиру и «Борису Годунову».

Замечания Пушкина на полях статьи Вяземского об Озерове Л. Майков, впервые опубликовавший их по документам Остафьевского архива [2], относит к 1826—1828 годам, но по существу в них содержится лишь развитие тех взглядов, которые излагал Пушкин Вяземскому еще в письме 1823 года. Замечание Майкова: «Заметки Пушкина относятся к периоду его зрелости, когда уже создан был «Борис Годунов», вряд ли надо понимать хронологически, так как мысли, изложенные в его письме, так же «зрелы», как и его замечания на полях статьи. Любопытно заключение Пушкина в конце его замечаний: «Озерова я не люблю не от зависти (сего гнусного чувства, как говорят), но из любви к искусству. Ты сам признаешь, что слог его нехорош, а я не вижу в нем и тени драматического искусства. Слава Озерова уже вянет, а лет через десять, при появлении истинной критики, совсем исчезнет.

Озерова перевели: перевод есть оселок драматического писателя; посмотри же, что из него вышло во французской прозе». Пушкин мыслит и ощущает здесь себя как драматического писателя и судит Озерова с точки зрения драматического искусства.

Среди его замечаний на статью Вяземского об Озерове особенно важны высказывания против Сумарокова и Княжнина — первого он отрицает решительно и резко («в нем все дрянь, кроме некоторых од»), второму ставится в вину неоригинальность его комедийных сюжетов («Хвастун» — перевод из «l'important», я не читал подлинника, пересмотри») и отсутствие подлинной поэзии в его трагедиях («Он не рожден трагиком», — писал Вяземский, и Пушкин добавляет: «То есть, он просто не поэт»). Еще в письме к Бестужеву от начала июня 1825 года Пушкин писал о том, что только отсутствием у нас подлинной критики («мы не имеем ни единого комментария, ни единой критической книги») можно объяснить то обстоятельство, что «Княжнин безмятежно пользуется своею славою». Отрицая линию Сумарокова, Княжнина и Озерова, Пушкин по существу отрицал значение их для его современников, делая исключение для одного лишь Фонвизина и его «Недоросля» в области комедии. И, встретив в статье Вяземского, апологета Озерова, утверждение: «Драматическое искусство у нас еще в колыбели», Пушкин, как прирожденный полемист, замечает: «Где же геркулесовский подвиг Озерова?»

Эти замечания Пушкина на полях статьи Вяземского и письма к нему сыграли решающую роль в мнениях Вяземского о драматической поэзии и вызвали почти полную капитуляцию его перед натиском автора «Бориса Годунова». Уже в 1826 году он пишет заметку об его ожидаемой трагедии, в которой почти текстуально повторяет мысли Пушкина, сообщенные ему и в письме и в «Замечаниях»: «По-моему, должно надеяться, что он подарит нас образцовым опытом первой трагедии народной и вырвет ее из колеи, проведенной у нас Сумароковым не с легкой, а разве с тяжелой руки. Благоговея перед поэтическим гением Расина, сожалею, что он завещал почти всем русским последователям не тайну стихов своих, а одну обрезанную, накрахмаленную и по закону тогдашнего общества сшитую мантию своей парижской Мельпомены. Как жаль, что Озеров, при поэтическом своем даровании, не дерзнул переродить трагедию нашу. Тем более опыт Пушкина любопытен и важен». А через два года, переиздавая свою статью об Озерове, Вяземский счел нужным уже окончательно отречься от нее, внушив некоему неизвестному следующий намек на изменившиеся убеждения автора: «Каковы бы ни были теперь мнения автора о драматической поэзии, его замечания драгоценны, как первые движения чувствительности, свежие цветы, принесенные им на гробницу поэта». Так Пушкин даже из ссылки влиял на критические мнения своих современников и друзей.

2

Дошедший до нас отрывок трагедии «Вадим» датируется 1822 годом, когда Пушкин жил в Кишиневе. Связь этого замысла с декабристскими влияниями на Пушкина несомненна. Ряд исследователей указывает на «нажим В. Ф. Рылеева и его единомышленников» и «на первого декабриста» В. Ф. Раевского, с его стихотворным призывом к Пушкину: «Оставь другим певцам любовь — любовь ли петь, где льется кровь», как на непосредственные источники пушкинского замысла средствами исторической трагедии отразить современность [3]. В этом плане Пушкин в своем «Вадиме» следовал пока еще за Вольтером, сделавшим из своего «театра» могущественное орудие просветительной философии. Пушкинские александрийские стихи:

Вадим, надежда есть, народ нетерпеливый,
Старинной вольности питомец горделивый,
Досадуя, влачит позорный свой ярем:
Как иноземный гость, неведомый никем,
Являлся я в домах, на стогнах и на вече,
Вражду к правительству я зрел на каждой встрече...
Уныние везде, торговли глас утих,
Встревожены умы, таится пламя в них.
Младые граждане кипят и негодуют —
Вадим, они тебя с надеждой именуют, —

должны были звучать очень революционно в атмосфере подготовлявшегося декабристского заговора. Они в то же время очень точно выражали тогда и чувства самого Пушкина, ненавидевшего Александра и его двор и, по собственному признанию поэта, «подсвистывавшего ему всю жизнь».

Комментатор «Вадима» в академическом советском издании сочинений Пушкина А. Л. Слонимский указывает на разрыв между стихотворным отрывком трагедии и ее прозаическим планом, написанным около года ранее. В отрывке «нет и намека на любовную драму. Диалог сосредоточен вокруг одной политической темы. Вадим, расспрашивая о Новгороде, совсем не упоминает о Рогнеде... Есть отличие и в самой характеристике Вадима. В плане это активный революционер, предлагающий Рогнеде зарезать Громвала и возбуждающий новгородское вече к бунту. В стихотворном отрывке отмечается только его разочарованность, на которую план не дает никакого намека».

Все эти указания вряд ли убедительны. Пушкинские стихи лишь начинают трагедию, это лишь первое явление первого акта, и поэт просто еще не успел развернуть свой сюжет. Говорить о перемене замысла на том основании, что Вадим еще не успел спросить о Рогнеде, и видеть его «разочарованность» в том, что он не верит в постоянство народных чувств («Неверна их вражда, неверна их любовь»), вряд ли возможно, не выходя за пределы пушкинских текстов. Притом последняя фраза Вадима — «Но я не изменю» —

свидетельствует о том, что перед нами образ мужественного и решительного вождя, хотя и видящего переменчивость народных настроений, но все же готового итти до конца во имя «славянской свободы», если она «жива» еще в сердцах граждан. Достаточно сравнить вопрос Вадима с вопросом самого Пушкина в послании к В. Л. Давыдову, написанном в это же время (1821), чтобы понять аналогичность одного и того же настроения.

В «Вадиме» герой спрашивает Рогдая:

Ты видел Новгород; ты слышал глас народа.
Скажи, Рогдай,— жива ль славянская свобода,
Иль князя чуждого покорные рабы
Решились оправдать гонения судьбы?

В послании к Давыдову та же тема выражена так:

Народы тишины хотят,
И долго их ярем не треснет.
Ужель надежды луч исчез?
Но нет! — мы счастьем насладимся,
Кровавой чашей причастимся —
И я скажу: «Христос воскрес».

Эту уверенность в победе восстания Пушкин в «Вадиме» вложил, как мы видели выше, в уста Рогдая, причем слово «ярем» повторяется и там и тут. Но в драматическом отрывке Пушкин, согласно законам театра, усложняет образ Вадима. Он придает ему черты вождя, уже испытавшего и вражду и любовь народа, видящего отчетливо всю изменчивость народной стихии и все же готового ради него и его дела погибнуть. Конец монолога — «Но я не изменю» — дает актеру прекрасную точку опоры в психологической и интонационной раскраске роли. Даже в этом отрывке уже видна рука будущего автора «Бориса Годунова».

Необходимо подчеркнуть полемичность пушкинского замысла по отношению к сценическому Вадиму, созданному театром Екатерины II и П. А. Плавильщикова, бывшего одновременно и драматургом и актером. В его пятиактной трагедии «Рюрик» Вадим снижен до традиционного властолюбца и интригана, ведущего борьбу с Рюриком только из-за трона и восклицающего:

О властолюбие! души моей ты бог,
Я гласу твоему единому внимаю,
Я для тебя на все злодейства дерзаю.

В противоположность ему, образ монарха Рюрика поднят и возвеличен. Вот как он сам рисует идеального монарха и свое отношение к подданным:

Раба, Вельмир! раба? их Рюрик не имеет;
Коль беден тот монарх, рабами кто владеет!
Рабов судьбина страх, владыка их тиран;
Он ужасается названья сограждан.
Навек исчезни власть, могущая лить кровь,
Утеха царская есть подданных любовь.

Плавильщиков, повидимому, знал тот ответ, который дала Екатерина II московскому главнокомандующему Я. А. Брюсу по поводу «крамольных» строчек трагедии Н. П. Николева «Сорена и Замир»: «Удивляюсь, граф Яков Александрович, что вы остановили представление трагедии, как видно, принятой с удовольствием всей публикой. Смысл таких стихов, которые вы заметили, никакого не имеет отношения к вашей государыне. Автор восстает против самовластия тиранов, а Екатерину вы называете матерью».

Это было в 1785 году, но уже в 1793 году из тридцать девятой части «Российского феатра» была вырезана по приказанию той же Екатерины трагедия Я. Б. Княжнина «Вадим», которая «должна быть сожжена рукой палача» (из разговора Екатерины с княгиней Дашковой). Некоторые исследователи полагают, что, не случись Великой французской революции, трагедия Княжнина могла бы пройти благополучно на сцене, не обратив на себя особого внимания. Не отрицая несомненного испуга Екатерины перед событиями 1793 года во Франции, положившими конец и культу Вольтера в России, надо все же сказать, что Вадим Княжнина резко контрастировал не только с Вадимом Плавильщикова, но и с Вадимом самой императрицы, которая в своем «историческом представлении из жизни Рюрика» еще в 1786 году изобразила его дерзким и злобным мятежником против законной и благодетельной власти. Эту же линию продолжал и Херасков в своем «Царе, или Спасенном Новгороде». Княжнин резко противоречил своим Вадимом этой «официальной» характеристике, и его герой до конца остается верен своим убеждениям и предпочитает лучше погибнуть, чем смириться перед самодержавием.

Все пало пред тобой, мир любит пресмыкаться,
Но миром таковым могу ли я прельщаться?

Пушкин взял сюжет поистине злободневный и необычайно острый не только для его времени и его современников («Вадим» Рылеева и др.), но и для следующих поколений, судя по пристальному вниманию именно к этой трагедии Княжнина ряда исследователей (Лонгинов, Стоюнин, Саводник, Ефремов, Замотин, Веселовский, Сиповский и др.), причем одни видели в ней смелую и откровенную пропаганду республиканца и даже якобинца, а другие—лишь обычную для того времени сценическую публицистику, кончающуюся торжеством монарха над бунтовщиками. В этой борьбе мнений вокруг «Вадима» Княжнина обнаруживались очень отчетливо общественные и классовые позиции противников, причем представители буржуазно-либерального литературоведения непрочь были использовать историю сожжения «Вадима» для образования легенды о нашей первой республиканской трагедии. И лишь М. Габель впервые выступил с утверждением, что в этой трагедии Княжнин лишь отразил интересы аристократической фронды, требовавшей от Екатерины привлечения к власти представителей старин-

Дом в Кишиневе, где в 1820—1822 годах жил А. С. Пушкин

ных вельможных родов, причем сам «Княжнин в трагедии выступает как оппозиционер екатерининскому бюрократическому самодержавию, как представитель дворянской фронды, приведшей в скором времени к дворцовому перевороту (убийство Павла I). Остроту этого оружия прекрасно ощутила Екатерина и поспешила обезвредить его, подвергнув сожжению» [4].

Пушкин знал, без сомнения, эту трагедию Княжнина, фигурировавшего еще в лицейском «Городке» в чине любимых авторов, а в «Евгении Онегине» обозначенного «переимчивым Княжниным». И хотя трагедия «Вадим» была вырезана из «Российского феатра», она все же могла быть на руках у лицеистов, как и неопубликованный крыловский «Трумф», о котором так подробно пишет Пушкин в том же «Городке». Но видел ли он в 1822 году в ней ту дворянскую фронду, которую увидел в ней советский исследователь в 1933 году? Едва ли. Политическая фразеология Рылеева и Раевского, бывшая тогда близкой Пушкину, исключала хотя бы такую откровенно классовую мотивировку борьбы за власть, которая дана в «Вадиме» Княжнина:

Что вижу здесь? Вельмож, утративших свободу,
В подлейшей робости согбенных пред царем
И лобызающих под скиптром свой ярем.

«Вадим» Пушкина, начатый в традициях французского театра, с сохранением традиционной формы александрийских стихов, противоречил той оппозиции «французской болезни» в русской словесности, о которой писал Пушкин в эти годы своим друзьям. Вот почему он не был окончен.

План и набросок в стихах первой сцены комедии об игроке («Скажи, какой судьбой») были написаны Пушкиным, по датировке в седьмом томе академического издания, 4—5 июня 1821 года в Кишиневе. Эта комедия замечательна в истории пушкинских замыслов одной особенностью: фамилии персонажей в ней обозначены фамилиями актеров Сосницкого, Брянского, Валберховой, Величкина и Рамазанова, хорошо, как мы видели, знакомых Пушкину по Петербургу периода 1817—1820 годов.

В практике Пушкина это единственный случай, когда в его творческом сознании фамилии его знакомых ассоциировались не с их жизненными обликами и характерами, а только с их функциями и амплуа на сцене. Упоминание о Свиньине в программе «Ревизора» ассоциировалось с его широко известной манерой прилгнуть и выдать себя за другого. В плане же комедии об игроке житейские облики упоминаемых актеров не имели ничего общего с персонажами пьесы. Пушкину эти фамилии понадобились для облегчения процесса работы. Обозначив, например, своего игрока фамилией Сосницкого, Пушкин уже заранее мог видеть тот облик молодого светского человека с благородными манерами, стройной фигурой и изящной дикцией, который придаст ему Сосницкий на сцене. А. Шаховской сразу же определил амплуа Сосницкого, взяв в свой «Новый театр» в 1812 году на роли «молодых любовников и повес». Особенно прославила его знаменитая полемическая комедия Шаховского «Липецкие воды», так взволновавшая юного Пушкина, в которой, играя графа Ольгина, Сосницкий давал такой верный образ великосветского фата, «настоящего аристократа по манерам, по одежде, по всем мелочам, напоминавшего известного франта того времени графа Соллогуба, отца автора «Тарантаса», что на другой же день после спектакля он сделался для светской молодежи авторитетом в одежде, в манерах, в ловкости, и ему стремились подражать» (С. Бертенсон, «Дед русской сцены»). Роли Ариста в комедии Грибоедова «Молодые супруги» (1815), Дон Жуана в пьесе Мольера и графа Альмавива в комедии Бомарше (1816) упрочили этот успех Сосницкого. Пушкин мог видеть его в сезоны 1817—1820 годов в ролях гусара Любимова в пьесе «Своя семья, или Замужняя невеста» Шаховского, Грибоедова и Хмельницкого (1818), Ленского в комедии «Притворная неверность» Грибоедова и Жандра (1818), мичмана Альнаскарова в комедии Хмельницкого «Воздушные замки» (1818), Валерия в «Школе мужей» Мольера (перевод С. Т. Акимова, 1819), гусара Изборского в комедии «Роман на большой дороге» Загоскина (1819) и снова графа Ольгина того же автора в комедии «Какаду, или Следствие урока кокеткам» (1820, январь). Последняя роль могла особенно запомниться Пушкину по полемике, разгоревшейся по поводу игры Сосницкого между Гречем и Шаховским в «Сыне отечества» (1820, ч. 59 и 60), так как Греч отмечал то

1823

НА БОЛЬШОМЪ ТЕАТРѢ.

Завтра въ Понедѣльникъ 15 Генваря дань будетъ
въ пользу Танцовщика г. Огюста
въ первый разъ

КАВКАЗСКІЙ ПЛѢННИКЪ
или ТѢНЬ НЕВѢСТЫ,

Большой древній національно-пантомимной балетъ въ четырехъ дѣйствіяхъ, съ великолѣпнымъ спектаклемъ, украшенный играми, сраженіями, маршами, явленіемъ тѣни, полетомъ и машинами, соч. Балетмейстера г. Дидло; коего сюжетъ взятъ изъ Поэмы г. Пушкина. Новая музыка соч. г. Кавоса, и аранжированная для оркестра его ученикомъ г. Жучковскимъ; сраженіе г. Гомбурова; новыя декораціи г. Кондратьева; машины и дѣйствіе Орла г. Натье; новые костюмы г. Бабини.

Г. Карлъ Дидло будетъ въ первый разъ плясать съ г-дами Огюстомъ, Гольцомъ и съ г-жами Истоминой, Азаревичевой б., Зубовой м. и Телешовой м. Руско-Славянскую пляску.

ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА:

Кзелкаія, молодая Черкешенка, сирота, воспитанная Сунчулеемъ, Ханомъ Черкесовъ, взявшимъ ее въ плѣнъ въ другой ордѣ съ малолѣтства — — *Г-жа Истомина.*

Ростиславъ, молодой Славянскій Князь, сынъ Браниславa, взятый въ плѣнъ Черкесами — *Г. Гольцъ.*

Гориславa, молодая Славянская Княжна, невѣста Ростиславa — *Г-жа Великина м.*

Браниславъ, Славянскій Князь, живущій въ городѣ Терки на берегу Терека — — — *Г. Огюстъ.*

Свѣнельдъ, молодой Славянинъ, другъ Ростиславa — — *Г. Карлъ Дидло.*

Сунчулей, Ханъ Черкесовъ, расположившійся станомъ съ ордою своею по ту сторону рѣки Терека *Г. Эбергардъ.*

Гамаръ, жена Мангу, Военачальника Черкесовъ — — — *Г-жа Азлова.*

Гугорканъ, Военачальникъ Татарскій *Г. Кастильонъ.*

Кенкача, Зюнбека, Ксутерія, Залика — родственницы Хана Черкесовъ (и потомъ Славянскія дѣвушки) — *Г-жа Телешова м., Г-жа Зубова м., Г-жа Азаревичева б., Г-жа Селезнева м.*

Мангу, Ахмалъ — Военачальники Черкесовъ — *Г. Артемьевъ, Г. Пи-дюрмисель.*

Гирей, Ханъ Татарскій, другъ Сунчулея — — — *Г. Буткевичъ.*

Октай, Тимуръ — Татарскіе Военачальники — *Г. Дидье, Г. Трифановъ.*

Асмудъ, Радимъ, Претичь — Военачальники Славянскіе — — — *Г. Марсель, Г. Шелиховъ с., Г. Гомбуровъ.*

Гусляры: *г-да Пальниковъ, Дидье, Дембровской и Дмитріевъ, г-жи Каратынцова, Дидье и Янышева.*

Черкесы, Черкешенки, Татары, Славяне обоего пола, Бояре, Гусляры, невольники и проч.

Предъ онымъ Россійскими Придворными Актерами даны будутъ

ВОЗДУШНЫЕ ЗАМКИ,

Комедія въ одномъ дѣйствіи, въ стихахъ.

Въ коей въ первый разъ роль Саши будетъ играть г-жа Семенова б.

Афиша первого представления балета «Кавказский пленник»

самое «отвращение к светским удовольствиям» в характеристике Ольгина, которым наделил и Пушкин своего героя в задуманной комедии об игроке. В этих ролях Сосницкий обнаружил огромное мастерство и в ведении стихотворного диалога на сцене и в яркой реалистической лепке образов.

Вот текст сохранившихся программ комедий, впервые опубликованных П. В. Анненковым в его книге «Пушкин в александровскую эпоху» (1874). Мы даем его в транскрипции нового академического издания без сохранения зачеркнутых слов и с полными фамилиями, обозначенными у Пушкина начальными буквами:

«Вальберхова вдова. Сосницкой ее брат. Брянской любовник Вальберховой. Рамазанов, Боченков. Сосницкой дает завтрак. Брянской принимает гостей. Рамазанов узнает Брянского. Изъяснения. Пополам. Начинается игра. Сосницкой все проигрывает, гнет Величкина на карту. Отчаянье его».

Следующий отрывок уже развивает эту схему по двум линиям интриги: заговора игроков Брянского и Рамазанова обыграть Сосницкого с целью исправления его и коллизии между Сосницким и преданным слугой Величкиным, которого он все же ставит на карту и проигрывает.

«Сосницкой карты. Величкин: проиграется. Сосницкой полно врать — я поспею. Величкин и Брянской — Брянской и Вальберхова. Брянской и Рамазанов. Узнает, уговариваются».

Продолжение того же плана:

«Вальберхова — что за шум? Величкин — играют. Вальберхова, а Брянской? Пополам. Там же — поди за Брянским. Брянской и Вальберхова. Я пополам — ему урок — он проигрывает — Сосницкой в отчании. Брянской—Величкин уговаривают—тот его ставит на карту — проигрывает. Величкин плачет. Сосницкой также. Брянской и Рамазанов. Конец».

Этот план нашел осуществление в сохранившемся стихотворном отрывке, начинающемся так:

Скажи, какой судьбой друг другу мы попались?
В одном углу живем — а месяц не видались.
Откуда и куда? — Я шел к тебе, сестра.
Хотелось мне с тобой увидеться. — Пора.

П. В. Анненков утверждает, что «Пушкин хотел написать еще комедию или драму потрясающего содержания, которые могли бы выставить в позорном свете безобразие крепостничества, а вместе с тем показать и темные стороны самого образованного общества нашего». Против этого утверждения ополчается комментатор этого отрывка в новом академическом издании А. Слонимский, ссылающийся при этом на комментарии Н. Лернера в издании сочинений Пушкина под редакцией С. А. Венгерова. «Либеральный дух пушкинского замысла,— пишет он,— был сильно преувеличен П. В. Анненковым, который видел здесь протест против «безобразия крепостничества». Против такого толкования справедливо возражал

Н. О. Лернер». Обращаемся к комментарию Лернера и читаем: «Анненков, довольно правдоподобно истолковав предполагаемое содержание пьесы, без достаточных оснований придал ей своеобразное политическое истолкование, решив, что Пушкин имел в виду обличение. Между тем мы имеем дело, повидимому, с комедией нравов». Вот и вся аргументация Лернера, смехотворность и легковесность которой очевидны. Но не более серьезна и аргументация самого Слонимского. «Действительно,— развивает он «доводы» Лернера,— в комедии крепостные отношения не занимают видного места. Величкин — старый преданный слуга, которого никто не притесняет. По первоначальному варианту программы Величкину приписывается как будто участие в уговоре между Брянским и Рамазановым обыграть Сосницкого. Проиграв его, Сосницкий с ним вместе плачет, и все дело оказывается шуткой, затеянной с тем, чтобы дать «урок» игроку. Отчаяние, которое пережил Сосницкий, проиграв своего дядьку, и является для него «уроком». Совершенно ясно, что Пушкин замышлял именно комедию, а не «драму» потрясающего содержания, с «раздирающей сценой» в финале, как это предполагал Анненков. Образ преданного дядьки здесь вполне традиционен».

Вот образец комментария, совершенно не учитывающего ни времени формирования замысла Пушкина, ни его драматургического построения, ни его основного конфликта, ни его идейного обоснования. Не надо было быть Пушкиным, чтобы приступить в такое тревожное время к такому идиллическому и невинному сюжету.

П. В. Анненков ошибся в наименовании жанра (хотя он и писал: «комедию или драму»), но по существу он был совершенно прав, когда ставил в основание замысла Пушкина именно показ «безобразия крепостничества», при котором даже либерально настроенный молодой человек, избегающий пустых разговоров в светских гостиных, все же ставит на карту преданного ему крепостного человека и проигрывает его. Форма комедии, и особенно «комедии нравов», отнюдь не исключала большого и острого социального содержания, как это было в «Ябеде» и «Недоросле» и как доказали вскоре комедии Грибоедова и Гоголя.

Пушкин приехал в Кишинев в 1820 году, уже создав «Деревню» и «Вольность» (1819). В Кишиневе Пушкин сблизился с деятелями бессарабской ячейки Союза благоденствия М. Ф. Орловым, В. Ф. Раевским, И. П. Липранди, К. А. Охотниковым. Поездка в Каменку тогда же дала ему возможность познакомиться с крепостным бытом Украины, с содержанием «демагогических споров» (из письма Пушкина к Гнедичу из Каменки) заговорщиков, укрепить связь с В. Л. Давыдовым и Раевскими.

В Каменке получил он информацию о «чугуевском бунте» и восстании Семеновского полка. Здесь он попал в атмосферу подготовлявшегося восстания и мог вполне искренне надеяться вскоре «кровавой чашей причаститься», не будучи официально членом организации. С. Гессен в статье «Пушкин в Каменке» [5] писал об

этой поре его жизни: «Таким образом, в Бессарабии автор «Деревни» мог почерпать богатый и красочный материал для нового выпада против крепостного бесправия... Знакомство с Украиной в свою очередь должно было сильно подействовать на автора «Деревни». Сравнительно недавно ставшая жертвой крепостного права, Украина вместе с тем особенно страдала от его гнета».

Впоследствии, подводя итог своим петербургским декабристским настроениям, с которыми он приехал в Кишинев, Пушкин в десятой главе «Евгения Онегина» (зашифрованной) счел необходимым особо отметить при упоминании планов заговорщиков:

Хромой Т[ургенев] им внимал
И, слово рабство ненавидя,
Предвидел в сей толпе дворян
Освободителей крестьян.

Но особенно ярко раскрывает тогдашние настроения Пушкина недавно найденный дневник П. И. Долгорукова, датируемый 1822 годом. Вот выдержки из этого замечательного документа.

Пушкин и артиллерийский полковник Эйсмонт, обедая у Инзова, «спорили за столом насчет рабства наших крестьян. Первый утверждал с горячностью, что он никогда крепостных за собою людей иметь не будет, потому что не ручается составить их благополучие, и всякого владеющего крестьянами почитает бесчестным». «Пушкин ругает правительство, помещиков, говорит остро, убедительно, а за стульями слушают и внимают соблазнительным мыслям и суждениям».

Кто слушает и внимает «за стульями»? Крепостные слуги, те многочисленные Величкины, владельцев которых Пушкин считал «бесчестными». И еще об одном разговоре Пушкина свидетельствует Долгоруков: «На дворян русских особенно нападал Пушкин. Их надобно всех повесить, а если б это было, то он с удовольствием затягивал бы петли».

Таковы были общественные и личные настроения Пушкина, когда он в начале июня 1821 года замыслил комедию об игроке.

Наивно думать, что в этих условиях Пушкин мог ограничиться темой об игроках и их добродетельных слугах и не поставить в центре драмы именно крепостного человека и его барина в их взаимоотношениях и коллизиях, причем преданность слуги — «дядьки», воспитавшего барича,— должна была только оттенить остроту драматической ситуации.

Из опубликованных отрывков плана комедии совершенно не вытекает, вопреки мнению Слонимского, участие Величкина в заговоре против Сосницкого. Тем более исключена возможность его согласия быть ставкой в игре Сосницкого. Он только уговаривает своего барина не играть («Величкин уговаривает — тот его ставит на карту»). Согласие Величкина быть ставкой в игре ослабило бы драматическую ситуацию, отчаяние и слезы Сосницкого после проигрыша своего дядьки повисали бы в воздухе. Именно в таком

Н. И. Толченов

плане продолжил комедию Валерий Брюсов, добавивший к тому же еще одну деталь: сам Величкин предлагает Сосницкому поставить его на карту. Вот что вышло из этого дурного мелодраматического плана:

> Величкин. Барин, успокойтесь. Вы обо мне забыли.
> Сосницкий *(горько)*. Об тебе? А что ты? Отговаривал меня от игры? Помню, помню. Но от того мне не легче.
> Величкин. Нет, но я — ваш крепостной человек. Поставьте на карту меня, авось, бог даст, с того отыграетесь, хоть в половину.
> Сосницкий *(в ужасе)*. Поставить на карту тебя? Тебя, кто меня в детстве нянчил?
> Величкин. Ставьте, барин, бог не без милости.
> Сосницкий. Пусть я буду подлецом до конца. *(Бросается в соседнюю комнату.)*

И затем после проигрыша:

> Сосницкий *(идет к Величкину)*. Друг, я проиграл тебя, прости меня. *(Плачет.)*
> Величкин *(тоже плачет)*. Так богу угодно было. *(Обнимают друг друга и рыдают)* [6].

Нестерпимая фальшь и сусальность всей этой сцены очевидны. Валерий Брюсов не был драматургом, но странно, как он при его высокой культуре и культе Пушкина мог допустить такое искажение его замысла. Впрочем, относительно своей прозы в этой комедии он сам невысокого мнения («мы сознательно старались избегать всякой яркости в диалогах и монологах, довольствуясь только тем, что излагали смысл того, чему гений Пушкина придал бы жизнь и блеск»). Значительно лучше его «добавления» в стихах, там, где он продолжает стихотворные диалоги Пушкина, но и они не блещут живостью и непринужденностью сценической речи.

В чем же основное в замысле Пушкина и почему он не был им завершен? Достаточно только проследить все возможные варианты интриги, чтобы понять и безусловную нецензурность самой темы и ту цель, которая была намечена Пушкиным. Любовная интрига в комедии не занимает видного места. В плане она только упоминается: «Брянской любовник Вальберховой», и только. Также трудно предположить, чтобы внимание Пушкина в это время занимала тема исправления игрока от его пагубной страсти [7].

Зато тема о положении крепостного слуги, оформленная средствами комедии положений, имела для Пушкина в ту пору большое значение. Переход от одного «барина» к другому для крепостного слуги было крупным событием в его биографии, и тем более для человека, который находился у своего барина на положении «дядьки», очень преданного своему господину. Ситуация становится особенно трагичной потому, что барин проигрывает в карты своего «дядьку», который его «выходил» и настойчиво предостерегал от игры. Драматическое напряжение этой коллизии нисколько не умаляется тем, что она развивается приемами комедии, подобно тому

И. И. Сосницкий

как острота драматической коллизии между Чацким и Софьей нисколько не снижается комедийным фоном. Сам Пушкин видел в комедии не только смех и комизм: «Заметим, что высокая комедия не основана единственно на смехе, но на развитии характеров, и что она нередко близко подходит к трагедии» («О драме»).

Развернуть свой замысел Пушкину, очевидно, помешали, рядом с другими причинами, и тревожные размышления о судьбе этой пьесы в условиях особенно тогда строгой театральной цензуры, запрещавшей даже то, что появлялось в печати. Достаточно вспомнить судьбу юношеской драмы Белинского «Дмитрий Калинин» (1831), которая была за протест против крепостного права признана «безнравственной, бесчестящей университет».

4

К драматургической технике «Бориса Годунова» и «маленьких трагедий» Пушкин шел через опыт своих «южных» поэм. Диалоги, монологи и в «Кавказском пленнике», и в «Братьях разбойниках», и в «Бахчисарайском фонтане» скрыты внутри стиха, в «Цыганах» драматическая форма становится более явственной. О диалоге между Марией и Заремой в «Бахчисарайском фонтане» Пушкин писал: «Сцена Заремы с Марией имеет драматическое достоинство».

Приемами драматизации и введением скрытых диалогов и монологов широко пользовался Пушкин и в «Евгении Онегине»:

— Что ж, матушка? За чем же стало?
В Москву, на ярманку невест!
Там, слышно, много праздных мест.—
«Ох, мой отец! доходу мало».
— Довольно для одной зимы,
Не то уж дам хоть я взаймы.

И еще:

— Надолго ль? «Милая! Кузина!»
— Садись — как это мудрено!
Ей-богу, сцена из романа.—
«А это дочь моя, Татьяна».
— Ах, Таня! Подойди ко мне...

Здесь кавычки и тире обозначают внутреннее течение диалога, сценическая непринужденность и легкость которого напоминают диалоги Грибоедова.

Драматические элементы южных поэм были так явственны для современников Пушкина, что дали повод И. Киреевскому угадать в нем будущего трагика: «Пушкин рожден для драматического рода. Он слишком многосторонен, слишком объективен, чтобы быть лириком; в каждой из его поэм заметно невольное стремление дать особенную жизнь отдельным частям, стремление, часто клонящееся к вреду целого в творениях эпических, но необходимое, драгоценное для драматика» [8].

Жизнь в Одессе, куда Пушкин перебрался из Кишинева в начале июля 1823 года, обогатила его многими театральными впечатлениями. Ярко запечатлена в «Евгении Онегине» одесская опера. В отрывках из путешествия Онегина мы видим спектакли одесской итальянской оперы:

Но уж темнеет вечер синий,
Пора нам в оперу скорей:
Там упоительный Россини,
Европы баловень — Орфей.
Не внемля критике суровой,
Он вечно тот же, вечно новый,
Он звуки льет — они кипят,
Они текут, они горят,
Как поцелуи молодые,
Все в неге, в пламени любви,
Как зашипевшего Аи
Струя и брызги золотые...

Пушкин в дальнейших строках пишет и о «закулисных свиданиях», и о «prima dona», и о зрителях, которые

Слегка поют мотив игривый,
Его невольно затвердив,
А мы ревем речитатив.

Не забыта та старинная фора, которая предшествовала нынешнему «bis» [9]:

А муж в углу за нею дремлет,
В просонках фора закричит,
Зевнет — и снова захрипит.

Так под удивительной кистью Пушкина оживает перед нами старая театральная Одесса, город в России, в котором особенно процветала итальянская опера.

Кого же видел Пушкин в одесском театре, кто была эта «prima dona», какие оперы Россини игрались в это время, кто был во главе труппы и каков ее артистический состав? На все эти вопросы у нас до сих пор нет вполне удовлетворительного ответа.

Л. Гроссман уверяет, что «предметом последнего театрального увлечения Пушкина» была «маленькая труппа странствующих певцов» под управлением Замбони [10]. Это неверно. Эта труппа, действительно, играл в Одессе, начиная с 1816 года, но уже в 1820 году одесский театр был передан новому антрепренеру—итальянцу Буанвольо, который и вел дело до середины 1823 года[11]. В конце этого года во главе одесского театра стоял Цезарь Негри, который для приглашения артистов из Италии получил от города двенадцать тысяч рублей. Труппа же Замбони свои гастроли в Москве начала в 1821 году (с 12 ноября, по объявлению в «Московских ведомостях», № 90), где показывала свои спектакли вплоть до 1827 года. Пушкин застал спектакли этой труппы в Москве в конце 1826 года и начале 1827 года. Мы имеем свидетельство

Ф. Ф. Вигеля, что он видел Пушкина в Москве в итальянской опере на представлении «Сороки-воровки» Россини. Н. Лернер отмечает эту встречу под датой «февраля первая половина», и это совпадает с объявлением «Московских ведомостей», по которым мы можем проследить спектакли этой труппы до 13 февраля 1827 года. В № 32 этой газеты уже сообщалось о концерте с участием «артистов бывшего итальянского театра».

Между восторгом Пушкина по адресу Россини и отношением к труппе и ее спектаклям есть существенная разница. Если в письме к брату от 25 августа 1823 года он пишет: «Реставрация и Итальянская опера напомнили мне старину и ей-богу обновили мне душу», то через два месяца он пишет Дельвигу: «Правда ли, что едет к нам Россини и Итальянская опера? — боже мой! Это представители рая небесного. Умру с тоски и зависти». «К нам» обозначало — в Россию, в Петербург.

В октябре 1823 года Россини был в Париже во главе Итальянского театра, и слух, смутивший Пушкина, оказался ложным, хотя переговоры об этом действительно велись («Остафьевский архив», том III). Репертуар труппы Негри неизвестен, но он не мог особенно отличаться от репертуара труппы Замбони, игравшей в то же время в Москве. Репертуар же этой труппы известен благодаря тем же «Московским ведомостям» и приведен в книге Н. Кашина в транскрипции этой газеты. В нем поражает прежде всего преобладание опер Россини над всеми остальными операми итальянских композиторов того времени. В первом же сезоне труппы Замбони прошли его оперы «Турок в Италии», «Черенетолла», «Счастливый обман», «Севильский цырюльник», «Итальянка в Алжире», «Торвальдо и Дорлиска»; во втором сезоне — «Танкред», «Сорока-воровка», «Брак по векселю», «Моисей в Египте», «Коррадино»; в третьем сезоне — «Зельмира», «Оселок, или Испытание любви и дружбы», «Аурелиано в Пальмире», «Отелло, или Венецианский арап»; в четвертом и пятом сезонах — «Семирамида», «Магомет», и «Елизавета, английская королева, или Пажи Лейчестера». Этот триумф Россини вызвал даже укоризненные строки в «Московском телеграфе» (1825, № 1): «Впрочем, с публикой делать нечего, она требует и хвалит одного Россини». Московская итальянская труппа переиграла почти весь тогдашний россиневский репертуар и вызвала этим негодование в среде московских моцартистов. По всей вероятности, Пушкин в Одессе видел те же оперы Россини, которые шли в это же время и на московской сцене, а это значит, что он уже тогда знал почти всего Россини.

В черновиках «Евгения Онегина» сохранились названия двух опер Россини, которые хотел Пушкин внести в текст: «La gazza badra» и «Le barbiere», причем последнее имеет вариант «Figaro». Это «Сорока-воровка» и «Севильский цырюльник», в котором главное действующее лицо Фигаро. О том, что это не «Свадьба Фигаро» Моцарта, свидетельствует соседство названных Пушкиным опер с тут же упомянутым именем Россини.

Театр в Одессе в эпоху А. С. Пушкина

Не выяснен точно вопрос о том, кого из итальянских певцов и певиц Пушкин видел на одесской сцене. Ф. Ф. Вигель в своих воспоминаниях упоминает примадонну Каталани (жена брата известной певицы Анжелики Каталани), «хорошенькую Витали» и «тенора Монари, который пел довольно приятно, но так слабо, что в средине зала его уже не слышно было». Имя Монари имеется среди черновиков Пушкина. Неизвестно, застал ли Пушкин других перечисленных Вигелем артистов в конце 1823 и начале 1824 года, как и «очаровательную Арриги», певшую в труппе Буанвольо.

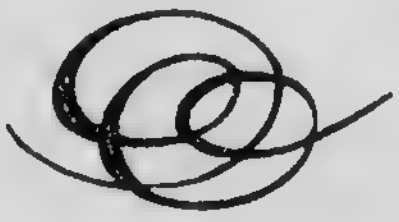
А. де Рибас в своей «Старой Одессе» (1913) сообщает, что Пушкин присутствовал на спектакле «Семирамиды» Россини, когда дирижировал Дзаноти и пела Морикони:

«Когда мой отец, видевший лично и Пушкина и Моралли и слышавший «собственными ушами» Морикони, вспоминал о ней, то на наш вопрос о свойстве ее пения он только махал рукой... дескать, все равно ничего не поймете. Говорят, она была божественна. Увлекся ею и Пушкин, и все же чаще смотрел он не на сцену».

Упоминания о Россини имеются и в переписке Пушкина. В ноябре 1823 года он пишет в письме в Вяземскому: «Что тебе пришло в голову писать оперу и подчинять поэта музыканту. Чин чина почитай. Я бы и для Россини не пошевелился». В письме к В. Вяземской из Михайловского (середина октября 1824 года) он пишет, что дочери П. А. Осиповой, «довольно дурные во всех отношениях, играют мне Россини, которого я выписал». В письме к П. А. Вяземскому (середина августа 1823 года) Пушкин опять-таки вспоминает Россини: «Твои письма точно оживляют меня, как умный разговор, как музыка Россини». В «Графе Нулине» граф возвратился из чужих краев «с последней песней Беранжера» и с «мотивами Россини». Даже в сатирической поэме Пушкин не отказывает себе в удовольствии еще раз упомянуть о любимом композиторе, хотя и в несколько шутливом тоне.

30 июля 1824 года Пушкин уезжает из Одессы в Михайловское, место своей новой ссылки, и начинается новая глава в его жизни, отмеченная самим поэтом в заключительной части путешествия Онегина:

А я от милых южных дам
От (жирных) устриц черноморских,
От оперы, от темных лож
И — слава богу — от вельмож
Уехал в тень лесов Т[ригорских],
В далекий северный уезд,
И был печален мой приезд.



ГЛАВА V

«БОРИС ГОДУНОВ»

1

Из всех своих произведений Пушкин особенно любил «Бориса Годунова». «Посылаю тебе, милый друг, любимое мое сочинение»,— писал он Н. И. Кривцову из Москвы 10 февраля 1831 года. «Вот, мой друг, то из моих произведений, которое я люблю больше всего», — пишет он П. Я. Чаадаеву в январе 1831 года на экземпляре «Бориса Годунова».

Эту любовь к «Борису Годунову» он пронес до конца дней своих, хотя трагедия эта принесла немало горьких разочарований. Трагедия, как известно, была запрещена для сцены, хотя именно ею Пушкин мечтал «преобразовать» устарелые формы современного ему театра. Он не увидел ее на театре, хотя именно для него, а не для чтения было написано в тиши Михайловского это произведение, вдохновленное гением Шекспира.

О «Борисе Годунове» имеется обширная литература. Ряд исследований, всецело посвященных ему, очень подробно выяснил и литературные и фольклорные источники трагедии, и ее совпадения и отличия от истории Карамзина, и ее цензурные мытарства, и отклики на нее тогдашней печати, и первые чтения у Веневитинова, Вяземского и Соболевского, и многое другое, весьма существенное для понимания «Бориса Годунова». Нет нужды повторять здесь все эти материалы обширной пушкинианы. Для наших целей гораздо существенней проследить упущенное многими исследователями в истории этой трагедии — ее творческую биографию как сценического произведения и ее одиночество на фоне тогдашней драматургии.

Ни в одной из книг и исследований, посвященных «Борису Годунову», не приведена полностью резолюция цензора Е. И. Ольдекопа, запретившего трагедию для сцены. Приводим ее в переводе с французского текста:

«Господин Пушкин, творя своего «Бориса Годунова», хотел сделать из него драму, но государь этого не дозволил; тогда автор опубликовал свое произведение в виде отдельных исторических

сцен. Но так как воля государя ясно выражала, что эта пьеса не должна быть представляема на театрах, то я отказался от принятия всех отрывков, которые актеры Санкт-Петербурга выбрали для представления на сцене; по той же самой причине и отрывки, представленные московским императорским театром, должны быть запрещены» [1].

Эта резолюция вскрывает ту остроту конфликта между Пушкиным и театральной цензурой, которой не было при запрещении «Медного всадника», нескольких стихов из «Новой сцены из Фауста» и других произведений, предназначенных для опубликования в печати. В борьбе за «Бориса Годунова» дело шло о разрешении и играть и печатать.

В своем письме, обращенном к Николаю I, А. Х. Бенкендорф совершенно ясно и отчетливо ставит вопрос о недопущении трагедии на сцену: «Во всяком случае это сочинение не годится для представления на сцене, но с немногими изменениями можно напечатать» [2]. То же самое писал Булгарин в своих «Замечаниях» на трагедию: «За сими исключениями и поправками, кажется, нет никакого препятствия к напечатанию пьесы. Разумеется, что играть ее невозможно и не должно, ибо у нас не видывали патриарха и монахов на сцене». Последнее заключение было так неубедительно и фальшиво, что Булгарин тут же добавил: «Все сказки, все анекдоты не обойдутся без попа, представленного всегда в дурном виде. И так кажется, что введение патриарха и монахов в сочинение Пушкина не произведет никакого дурного впечатления в публике, исключая партии, приверженной к системе мистицизма». И этот лукавый «ученый поляк», находившийся при Третьем отделении для секретных «умственных» поручений, добавляет: «Впрочем, это зависит совершенно от того, как угодно будет смотреть на сей предмет».

Итак, и Бенкендорф и Булгарин, не возражая против печатания «Бориса Годунова» с некоторым «очищением» авторского текста, одновременно категорически возражали против допущения этой трагедии на сцену. «Играть ее невозможно и не должно» — в этой формуле центр тяжести был в последней части: «не должно». Они знали и вкусы Николая I и его заботы об ограждении императорской сцены от социальных и политических тем. В особенности ему были ненавистны всякие напоминания о Смутном времени, о преступлениях царей, о смене династий, об участии «толпы» в исторических событиях и пр. Все ассоциирующееся с декабристскими событиями, кровью, пролитой на Сенатской площади, должно было быть изгнано со сцены. Приписка Николая на донесении Бенкендорфа о «Дмитрии Самозванце» Булгарина показывает его отношение к этой теме: «История эта сама по себе более чем достаточно омерзительна, чтобы не украшать ее легендами отвратительными и ненужными для интереса главного события».

Вот чем была для него и тема «Бориса Годунова» — историей более чем «омерзительной». Резолюция Ольдекопа раскрывает тай-

ный мотив, руководивший Николаем I, когда он посоветовал Пушкину переделать его трагедию в роман. Все, что угодно, — роман, повесть, поэму, только не драму! Подмостки должны быть ограждены от проникновения туда этой «омерзительной истории».

Необходимо отметить, что, при всем анекдотическом невежестве Николая и Бенкендорфа [3], они верно понимали различие между драматургией и литературой, между читателями и зрителями, между зрительным залом и кабинетом для чтения. Именно поэтому в апреле 1828 года цензура драматических сочинений, предназначенных к представлению, перешла всецело к «Третьему отделению собственной его императорского величества канцелярии», а надзор за печатанием их остался в общей цензуре. Даже цензура театральных рецензий, помимо цензуры министерства двора, проходила через того же Бенкендорфа, писавшего на одной из корректур рецензии «Северной пчелы»: «Позволяется печатать, и впредь можно писать о театрах, показывая мне».

Пушкин прекрасно был осведомлен о различии между общей и театральной цензурой. В письме к М. П. Погодину от 11 июля 1832 года мы находим следующие строки: «Ваша Марфа, ваш Петр исполнены истинно драматической силы, и если когда-нибудь могут быть разрешены сценической цензурой, то предрекаю вам такой народный успех, какого мы, холодные северные зрители Скрибовых водевилей и Дидлотовых балетов, и представить себе не можем». Здесь точно установлена связь «народного успеха» с постановкой пьесы на сцене («зрители»), а не с выходом ее из печати.

Сценическая цензура превратила трагедию в пьесу для чтения. Горечь этого превращения, возможно, продиктовала Пушкину строки о «величайшем отвращении», с которым он решается «выдать в свет «Бориса Годунова» (из вариантов предисловия к трагедии). Он тут же сам расшифровывает эту загадочную фразу, хотя с теми предосторожностями, которые были необходимы для предисловия, предназначенного для печати (указание в печатном тексте на запрещение пьесы для сцены было также нецензурно). «Успех или неудача моей трагедии будет иметь влияние на преобразование драматической нашей системы».

Пушкин понимал, что никакой успех напечатанной трагедии без проверки ее на сцене не мог повлиять на «преобразование» драматической системы. Во всех вариантах предисловия к трагедии у Пушкина совершенно отчетливо намечена связь между «драматической системой» и «сценой». «Когда я писал эту трагедию, я всегда считал, что только романтизм подходит д л я н а ш е й с ц е н ы» (раздядка везде наша.— *М. З.*). «Но признаюсь искренно, неуспех драмы моей огорчил бы меня, ибо я твердо уверен, что н а ш е м у т е а т р у приличны народные законы драмы шекспировой, а не придворный обычай трагедии Расина, и что всякий неудачный опыт может замедлить преобразование нашей сцены». «Твердо уверенный, что устарелые формы н а ш е г о т е а т р а требуют преобразования, я расположил свою трагедию...» В рукописи его размышле-

ний «О драме» вместо печатного «лучшее произведение нашей Мельпомены» (об «Андромахе» Катенина) находится «лучшее произведение нашей сцены». И, наконец, «дух века требует важных перемен и на сцене драматической». Везде, как мы видим, «драматическая система» понимается Пушкиным как система сценическая и театральная, а не только литературная и книжная. Запрещение «Бориса Годунова» для сцены и было той «неудачей», о которой хотел Пушкин намекнуть в предисловии. Предположение, что Пушкин никак не реагировал на запрещение своей трагедии для сцены, совершенно неприемлемо. Гоголь хорошо сказал об этом: «А что из того, когда пьеса не будет играна: драма живет только на сцене. Без нее она, как душа без тела» (из письма к Погодину от 20 февраля 1834 года).

Есть, впрочем, одно упоминание Пушкина, как будто опровергавшее наши догадки. Мы имеем в виду черновик письма к М. П. Погодину (январь — начало февраля 1828 года). Вот эти строки: «Вы знаете, что я никогда не думал отдать свою трагедию на театр, но едва ли думал я видеть ее когда-нибудь и напечатанною, но теперь, когда по стечению непредвиденных и благоприятных обстоятельств открылась мне возможность выдать ее в свет, возникли новые затруднения, прежде мною и не подозреваемые».

Написав Погодину о том, что он «никогда не думал отдать свою трагедию на театр», Пушкин, очевидно, вспомнил о своих переговорах с Колосовой-Каратыгиной через П. А. Катенина об исполнении ею роли Марины и сейчас же вычеркивает даже в черновике фразу «Вы знаете...» до «но теперь». Письмо Катенина от июня 1826 года было ответом Пушкину на его не дошедшее до нее письмо: «Поклон твоей Александре Михайловне отдал как следует, любезнейший Александр Сергеевич. Она с охотой возьмется играть в твоей трагедии, но мы оба боимся, что почетная дама цензура ее не пропустит, и оба желаем ошибиться». Вычеркнув в черновике упоминание о театре, Пушкин тем самым и для нас вычеркнул навсегда мысль о том, что он писал свою трагедию без желания «отдать ее на театр».

2

Вопрос о том, будет ли допущена пьеса на сцену и будет ли она иметь успех у зрителей, волновал не одного Пушкина. Прекрасно вводит нас в психологию автора уже напечатанной, но не игранной пьесы выдержка из письма М. Е. Лобанова, опубликованная К. А. Шимкевичем в статье «Литературный обед у Смирдина с участием Пушкина» («Пушкин и его современники», вып. 31—32). Об этом тем более уместно вспомнить, что дело идет как раз о пьесе «Борис Годунов», но не Пушкина, а Лобанова, написанной как бы в «опровержение» пушкинской трагедии и преисполненной всяческих выспренних монархических чувств. Лобанов пишет, что Жу-

ковский сказал ему об его трагедии, что «она хороша для чтения, но не для представления». На это Лобанов ответил:

«Я. Вас. Андр! В кабинете мудрено решать такой вопрос. Это надобно предоставить публике. Недавно вы хлопотали об «Осаде Пскова», трагедии бар. Розена, вы содействовали ее блестящему представлению, вы даже предсказывали решительный успех — а что же вышло? Трагедия решительно упала, не выдержав и трех представлений.

Ж. Это для меня загадка.

Я. А для меня загадка: почему моя пьеса не может быть играна...»

И далее Лобанов передает ощущение автора, рассчитывавшего на сцену, но получившего такой комплимент, как «хороша для чтения, но не для представления». Он был «взбешен» замечанием Жуковского, который пушкинским «Борисом Годуновым» «услаждал тупой свой разум», и пишет: «Нет, он хотел ее зарезать одним разом, приговаривая, вероятно, как сметь после Пушкина писать «Бориса Годунова»! и кому же: Лобанову!»

Эта любопытная сценка вводит нас в до сих пор не обследованную закулисную борьбу, вызванную появлением трагедии Пушкина.

Формула «хороша для чтения» была и тогда почти убийственной для драматурга, и враги Пушкина прежде всего воспользовались ею для оценки его трагедии. Уже в первом доносительском «Разговоре» (1831) анонимного автора вскользь была брошена фраза о несценичности «Бориса Годунова» и трудности ее постановки: «Не прикажете ли представить ее на сцене? У кулисных-то мастеров заболели бы руки». Еще раньше, в 1828 году, в журнале «Атеней» (№ 17) одним сторонником классической системы Катенина было брошено замечание: «Борис Годунов», по уверению всех, кто имел случай читать сию пьесу, писан не для театра». Н. Надеждин в «Телескопе» (1831) повторил ту же мысль: «Шекспировы хроники были писаны для театра и посему более или менее подчинены условиям сценики. Но «Борис Годунов» совершенно чужд подобных претензий».

Булгарин и Бенкендорф, как мы видели выше, особенно подчеркивали, что пьеса «не годится для сцены», причем формулировка Булгарина «играть ее невозможно и не должно» была явно двусмысленной, намекая и на невозможность ее постановки. «Северная пчела» сразу же после выхода трагедии из печати сообщала, что она писана только для чтения, а не для сцены. После смерти Пушкина Булгарин писал: «Борис Годунов» писан не для сцены, но Пушкин доказал этим сочинением, что, подчиняясь условиям сцены, он мог бы стать наряду с Шиллером» [4]. Кстати, одно выражение в этой же статье выдает его с головой как автора тайных «Замечаний» о трагедии Пушкина, сфабрикованных в канцелярии Бенкендорфа: «Теперь только и речей, что о Шекспире, а я так верю, что Шекспиру подражать не можно и не должно». Фразы

«играть ее невозможно и не должно» и «подражать не можно и не должно» совпадают по стилю.

Пушкин, очевидно, знал о той встрече, которая ждет его трагедию, и писал П. А. Плетневу в конце октября 1830 года: «Что моя трагедия? Отстойте ее, храбрые друзья, не дайте ее на съедение псам журнальным». Но не только журнальные, но и театральные «псы» готовы были ее съесть. Ведущий трагик петербургской сцены В. А. Каратыгин, в квартире которого Пушкин читал впоследствии свою трагедию, писал о ней П. А. Катенину: «Недавно вышел в свет «Борис Годунов» Пушкина. Какого роду это сочинение, предоставляется судить каждому, он сам не назвал его ни трагедией, ни поэмой, по-моему — это галиматья в шекспировском роде».

Такого же мнения был и Катенин, что было особенно неприятно Пушкину, так как он считал его почти единственным авторитетом в области театральной поэтики.

В переписке Катенина с Пушкиным после выхода из печати «Бориса Годунова» нет ни одного упоминания об этой трагедии, хотя именно с ним автор делился своими мечтами о постановке ее на сцене. В письме от 16 мая 1835 года Катенин довольно недвусмысленно спрашивает Пушкина: «Согласен ли ты со мной, что «Онегин» лучшее твое творение? Мне очень хочется знать». В этом же письме он довольно подробно пишет о «Борисе Годунове» Лобанова, как бы в утешение Пушкину сообщая, что критика его разругала и что автор болен «огорченным самолюбием». Пушкин понимал намеки Катенина, как видно по его ответу на его «Старую быль» («Напрасно, пламенный поэт, свой чудный кубок мне подносишь»). Кроме того, резко враждебное отношение Катенина к пушкинскому «Борису Годунову» отнюдь не было тайной в литературных и особенно театральных кругах. Катенин откровенно писал в письме к неизвестному 1 февраля 1836 года: «Возвращаясь к «Борису Годунову», желаю спросить: что от него пользы белому свету?.. На театре он нейдет, поэмой его назвать нельзя, ни романом, ни историей в лицах, ничем; для которого из чувств человеческих он имеет цену или достоинство? Кому будет охота его читать, когда пройдет первое любопытство? Я его сегодня перечел в третий раз, и уже многое пропускал, а кончил, да подумал: 0! (нуль)»[5].

В своих «Воспоминаниях о Пушкине», впервые опубликованных в 1934 году в пушкинском номере «Литературного наследства», Катенин замечает: «Пушкину хотелось видеть свою пьесу на сцене, но есть ли возможность?» Это замечание очень важно: оно еще раз подтверждает переговоры Пушкина с Катениным о постановке трагедии, но Катенин не мог не знать от того же Каратыгина о запрещении ее играть. Остается предположить, что он пишет о технической невозможности сыграть ее полностью на тогдашней сцене, но полностью ведь не играли даже на веймарской сцене ни Шекспира, ни Шиллера. Впрочем, уже тогда русская сцена знала

так называемые «чистые перемены», и 3 декабря 1823 года шел в Петербурге «Морской разбойник, или Волшебство не волшебство» с «пятнадцатью переменами декораций» (Арапов, «Летопись»). Но театрал Катенин даже после смерти поэта не скрывает в своих воспоминаниях вражды к запрещенному для сцены «Борису Годунову» и, притворяясь дилетантом, наивно спрашивает: какая польза от трагедии, которая «на театре нейдет» и которую сыграть «есть ли возможность»?

Такова была та атмосфера явной неприязни, которую Пушкин предчувствовал, написав: «Вероятно, трагедия моя не будет иметь никакого успеха» (1830, вариант предисловия). Сцену дружно ограждали от нового трагика и Бенкендорф, и Булгарин, и Надеждин (даже в защитительной статье в «Телескопе»), и Полевой, и Каратыгин, и даже «друг» Катенин. Им противостояли Дельвиг, Вяземский, Глинка и Киреевский, статья которого была единственной, правильно поставившей вопрос: «Конечно, в «Годунове» Пушкин выше своей публики», т. е. выше тех зрителей, которые не приняли бы трагедии, даже если бы она была разрешена для сцены.

3

Об «уединении» трагедии Пушкина от тогдашней драматической литературы очень верно писал В. Г. Белинский: «Не только прежде, даже после «Бориса Годунова» явилась ли на русском языке хотя одна драма, содержание которой взято из русской истории и в которой русские люди чувствовали бы, понимали и говорили по-русски? И, читая всех этих Ляпуновых, Скопиных-Шуйских, Баториев, Иоаннов Третьих, Самозванцев, царей Шуйских, Елен Глинских, Пожарских, которые с тридцатых годов настоящего столетия наводнили русскую литературу и русскую сцену,— что видите вы в почтенных их сочинителях, если не Сумароковых нашего времени?.. Словно гигант между пигмеями, до сих пор высится между множество quasi-русских трагедий пушкинский «Борис Годунов», в гордом и суровом уединении, в недоступном величии строгого художественного стиля, благородной классической простоты».

И в то же время Белинский считает, что в этой «истинно ватерлооской битве», в которой Пушкин «развернул во всей широте и глубине свои гений», он «потерпел решительное поражение».

Как известно, основную причину этого поражения Белинский видел в том, что «Пушкин рабски во всем последовал Карамзину». Этот же упрек был сделан Пушкину и Полевым. Научный анализ, произведенный рядом историков и исследователей (Н. Павлов-Сильванский, И. Жданов, Н. Козьмин и в последнее время Г. О. Винокур), доказал, что это обвинение не было справедливо и что, воспользовавшись фактическим материалом Карамзина, Пушкин во всем остальном был совершенно самостоятелен и оригинален.

Как Белинский, в той же статье, ставит вопрос о сценической природе трагедии?

«Прежде всего скажем, — начинает он свой разбор трагедии, — что «Борис Годунов» совсем не драма, а разве эпическая поэма в разговорной форме. Действующие лица, вообще слабо очеркнутые, только говорят, и местами говорят превосходно, но они не живут, не действуют. Слышите слова, часто исполненные высокой поэзии, но не видите ни страстей, ни борьбы, ни действий».

Оказывается, «этот недостаток не вина поэта: его причина — в русской истории, из которой поэт заимствовал содержание своей драмы. Русская история до Петра Великого тем и отличается от истории западноевропейских государств, что в ней преобладает чисто эпический или, скорее, квиетический характер, тогда как в тех преобладает характер чисто драматический».

«Итак, — продолжает свою мысль Белинский, — если в «Борисе Годунове» Пушкина нет никакого драматизма, это не вина поэта, а истории, из которой он взял содержание для своей эпической драмы».

Белинский осуждал пушкинскую трагедию не с позиций театральных, драматургических, а исходя из своего взгляда на историю русского государства, подобно тому как однажды он судил комедию «Горе от ума» с позиций гегелианско-бакунинского прославления «разумной действительности».

И замечательно то, что, не зная формулы Пушкина, впервые им высказанной в письме к А. А. Бестужеву: «Драматического писателя должно судить по законам, им самим над собою признанным», Белинский именно так расценивает одну из сцен трагедии: «Сцена в царской думе между Годуновым, патриархом и боярами может быть хороша, даже превосходна только с пушкинской точки зрения на участие Годунова в смерти царевича; если же смотреть на нее иначе, она покажется искусственною и потому ложною». Именно так и написана им вся статья о «Борисе Годунове», в котором он находит ряд сцен, построенных «превосходно», «прелестно», «хорошо», а о сцене в келье Чудова монастыря он пишет: «Это что-то великое, громадное, колоссальное, никогда не бывалое, никем не предчувствованное.., И, действительно, если, с одной стороны, эта трагедия отличается большими недостатками, то, с другой стороны, она же блистает и необыкновенными достоинствами. Первые выходят из ложности идеи, положенной в основание драмы; вторые — из превосходного выполнения со стороны формы». Форму же «Бориса Годунова» он определяет так: «Трагедия Пушкина есть драматическая хроника, образец которой создан Шекспиром».

Любопытно, что в своих знаменитых «Литературных мечтаниях» (1834) Белинский безоговорочно принимал трагедию Пушкина: «Но самые драгоценные алмазы его поэтического венка, без сомнения, суть «Евгений Онегин» и «Борис Годунов». Интересно, с

Н. К. Симонов в роли Бориса Годунова

какой непосредственностью Белинский еще ранее реагировал, по описанию Попова, на чтение сцены «Корчма на Литовской границе»: «Белинский выронил книгу из рук, чуть не сломал стул, на котором сидел, и восторженно закричал: «Да это живые, я видел, я вижу, как бросился он в окно!» [6] О Пушкине-драматурге Белинский в 1842 году пишет В. П. Боткину: «Он не был исключительно субъективен, как Гете: доказательство — его решительная наклонность и способность к драме, которая так не давалась Гете и к которой не был расположен Байрон». В своих письмах Белинский неизменно связывает имя Пушкина с именем Шекспира. «Сидя в бричке, я читал «Годунова», и если теперь почитаю себя вправе судить о нем, то обязан этим тому непосредственному чувству, которым глубоко воспринял в себя это шекспировское создание» (письмо М. Бакунину, 1838). «У меня теперь три бога искусства, от которых я почти каждый день неистовствую и свирепствую: Гомер, Шекспир, Пушкин» (письмо И. И. Панаеву, 1839). «А «Моцарт и Сальери», «Полтава», «Борис Годунов», «Скупой рыцарь» и, наконец, перл всемирно-человеческой литературы — «Каменный гость»! Нет, приятели, убирайтесь к чорту с вашими немцами,— тут пахнет Шекспиром нового мира» (письмо Н. В. Станкевичу, 1839).

Итак, Белинский сразу же поставил «Бориса Годунова» в связь с шекспировской традицией, он нашел в нем ряд превосходнейших сцен и восхищался формой, в которой Пушкин воплотил свой замысел. В статье «Александринский театр» Белинский писал: «Пушкина «Борис Годунов» потому не имел успеха, что был глубоко национальным произведением». Все это очень далеко от того определения «несценичности» трагедии, которое зря приписывают Белинскому.

Обмолвка Белинского в рецензии на драму Кукольника «Князь Даниил Дмитриевич Холмский» («Борис Годунов» писан для чтения») объясняется тем, что он принял на веру те утверждения, о которых мы писали выше и которые не опровергались Пушкиным при жизни по понятной причине: любое их опровержение подняло бы вопрос о драматической цензуре и личном распоряжении Николая I не допускать эту трагедию на сцену.

4

С легкой руки Л. Гроссмана («Пушкин в театральных креслах») принято изображать русскую театральную действительность периода 1815—1820 годов как очень счастливую талантами, постановками, пьесами, декораторами и пр. «Русская сцена эпохи расцвета, когда основные жанры мирового театра сказались у нас с блестящей отчетливостью и появились во всей выразительности выдающихся сценических воплощений, была поистине академией вкуса»,— писал Л. Гроссман об этих годах пушкинской молодости, утверждая, что это была эпоха «расцвета трагедии». Между тем вся эта

восторженная оратория об «академиях вкуса», «эпохе расцвета», «магическом мире», «волшебном царстве» — только риторика, искажающая правду о тогдашнем театре и особенно отношение к нему молодого Пушкина, который якобы «вошел в этот несущийся хоровод театральных празднеств, прикоснулся к их соблазнам и унес с собою в бурную и горькую жизнь радостное воспоминание об этом мелькнувшем видении».

Так ли это? Пушкин, действительно, как мы видели, после выхода из лицея вошел в мир театральных интересов и отношений, но отсюда до утверждения о полном, восторженном и некритическом его приятии еще очень далеко.

Ироническое отношение Пушкина ко всем «чудесам», описанным Гроссманом, началось еще на лицейской скамье. В своих «Замечаниях» он очень сурово судил о петербургской сцене. Это отрицательное отношение к императорскому театру усилилось в ссылке. «У нас нет театра», — пишет он Вяземскому. Это горькое чувство Пушкина особенно оформилось после создания «Бориса Годунова» и было им выражено в седьмой главе (1828) «Евгения Онегина»:

Но там, где Мельпомены бурной
Протяжный раздается вой,
Где машет мантией мишурной
Она пред хладною толпой,
Где Талия тихонько дремлет
И плескам дружеским не внемлет,
Где Терпсихоре лишь одной
Дивится зритель молодой
(Что было также в прежни леты,
Во время ваше и мое).

В это же время Пушкин выносит свой окончательный суд и над трагической сценой, и над публикой, и над актерами: «После Дмитрия Донского, после Пожарского, произведения незрелого таланта, мы все не имели трагедии. Андромаха Катенина... не разбудила, однако, от сна сцену, опустелую после Семеновой».

Таково подлинное отношение Пушкина к современному ему театру. И оно точно отразило тогдашнее состояние и сцены и драматургии. Именно в этом плане надо понимать слова П. В. Нащокина, записанные Бартеневым: «Ни наших университетов, ни наших театров Пушкин не любил».

А. Н. Сиротинин в «Историческом вестнике» (1886, № 9) верно определил годы перелома и смены жанров на русской сцене и начало упадка классической трагедии. «К концу десятых годов стала мало-помалу обозначаться перемена в текущем репертуаре, как бы подготовляя новый период в истории русского драматического искусства. Классическая трагедия, в которой первенствовала Семенова, стала отступать на второй план, а вперед продвигалась романтическая драма, и к концу 1819 года уже ясно можно было видеть ее недалекую победу над прежним направлением».

Переживала кризис и высокая комедия, отцом которой был Фонвизин. Самый выдающийся драматург этой эпохи, А. А. Шахов-

ской, в 1819—1821 годы взялся за инсценировку романов Вальтера Скотта, переделал «Бурю» Шекспира (1821), а также переработал для сцены поэмы Пушкина «Руслан и Людмила» (1824) и «Бахчисарайский фонтан» (1825). Его измена классической трагедии отмечена в «Летописи» Арапова («Сам Нестор наших драматургов кн. Шаховской перешел на сторону романтической драмы»). Муза другого комедийного драматурга, Н. И. Хмельницкого, никогда не была оригинальной, хотя его переводы Мольера и переделки комедий Реньяра по стиховой культуре были прекрасной школой для начинающего Грибоедова.

Остается один Грибоедов со своим «Горе от ума», но эта комедия фактически уже принадлежит другой сценической эпохе, хотя и написана в 1823—1825 годы. Вплоть до 60-х годов эта комедия ставилась в искаженном театральной цензурой виде. И в изуродованном театральной редакцией виде она была разрешена к напечатанию Николаем I.

Водевиль, романтическая драма и мелодрама в конце первого десятилетия властно вторглись на императорскую сцену и навсегда уничтожили остатки классических традиций. Шаховской в 1822 году в своем прологе «Новости на Парнасе, или Торжество муз» точно и верно отразил это явление:

Ну, теперь не страшны мне
Классиков и крик и ярость:
Где же музы?.. а, оне
Молодят девичью старость.

Наивно думать, что Шаховской в этом прологе «боролся с этими жанрами». Катенин именно потому и возненавидел Шаховского, что он, как фактический директор театра, проводил эти жанры на сцену.

Пушкин не любил ни водевиля, ни мелодрамы. Его упоминание о «холодных, северных зрителях Скрибовых водевилей» в письме к Погодину очень показательно, а о мелодраме он писал в заметке о «Бахчисарайском фонтане»: «Молодые писатели вообще не умеют изображать физические движения страстей. Их герои всегда содрогаются, хохочут дико, скрежещут зубами и проч. Все это смешно, как мелодрама». Не мог он питать симпатии и к романтической драме, образцами которой на петербургской сцене были «Генрих IV перед Парижем, или Следствия поединка» («историко-романтическая драма в пяти действиях, с великолепным спектаклем»), и «Диадема, или Ричард медвежья лапа» («историческо-романтическая мелодрама в четырех действиях, в вольных стихах и прозе, с живыми картинами и великолепным спектаклем»). Все эти «великолепные» спектакли, с «обвалами гор», «извержениями вулканов», «балетами и чудесными превращениями», ничего общего не имели с тем романтическим театром, который во Франции восторжествовал в пьесах Виктора Гюго и Александра Дюма. Пушкину, с его органической враждой к «сценическим эффектам» и

«романтическому пафосу» (из проектов предисловия к «Борису»), весь этот театр отечественной и иностранной «романтики» был чужд. Даже театр Гюго встретил в нем решительного противника.

Особенно ненавистен был ему жанр псевдоисторических трагедий и драм, воцарившийся на русской сцене с начала 1820 года. «Осада города Полтавы, или Клятвы полтавских жителей» С. Глинки (1820), «Юность Иоанна III, или Нашествие Тамерлана на Россию» Р. Зотова («национальное представление в пяти действиях с хорами, сражениями и балетом», 1823), «Сокол князя Ярослава Тверского, или Суженый на белом коне» А. Шаховского («с песнями, плясками, хорами и борьбой рыцарей», 1828) — вот все, что могла предложить ему русская сцена как школу для «Бориса Годунова», если бы он захотел стать историческим драматургом типа Бахтурина, Полевого и Кукольника. Звезда последнего особенно высоко вознеслась под бурные аплодисменты Николая, Бенкендорфа и верноподданного чиновного зрителя в 1834 году.

Отношение Пушкина к Кукольнику известно по его «Дневнику», в котором под рубрикой 2 апреля 1834 года занесено: «Кукольник пишет Ляпунова, Хомяков тоже. Ни тот, ни другой не напишут хорошей трагедии». Ряд мемуаристов указывает на презрение, с которым Пушкин относился к Н. В. Кукольнику. «Интересно, как Пушкин судит о Кукольнике... А что, ведь у Кукольника есть хорошие стихи... Говорят, что у него есть и мысли», — вспоминал А. В. Никитенко. Е. А. Драшоусова свидетельствует, что Пушкин сказал по адресу Кукольника, что «в нем жар не поэзии, а лихорадки». Сам Кукольник в своем дневнике оставил для потомства следующие строчки: «Пушкин умер... Мне бы следовало радоваться,— он был злейший мой враг; сколько обид, сколько незаслуженных оскорблений он мне нанес — и за что?»

Мы знаем — за что. Никаких личных чувств и неприязни к Кукольнику у Пушкина не было. В своем «Дневнике» он пишет про него: «На днях обедал... и с Кукольником, которого видел в первый раз. Он кажется очень порядочный молодой человек». Но Пушкину была противна эта сценическая шумиха вокруг бездарного драматурга, охраняемого от критики Николаем I и цензурой, вплоть до закрытия «Московского телеграфа» за отрицательную рецензию Николая Полевого. А. И. Вольф удачно записал в своей «Хронике» о представлении «Руки всевышнего»: «Драмы, в настоящем смысле этого слова, то есть борьбы страстей, в пьесе Кукольника, конечно, нет, но вместо страстей тут действуют патриотические чувства». Таковы были и другие исторические пьесы. Николай I требовал от них только одного — верноподданнических чувств. Для Пушкина вся эта драматургия с «урапатриотическими чувствами» не могла не быть отвратительной.

Театральные вкусы высочайшего цензора Пушкина были очень примитивны,—он «обожал» легкую комедию, водевиль, муштровал танцовщиц, которым он однажды прислал своих гвардейских унтер-офицеров для обучения их военным эволюциям и экзерцициям

в балете «Восстание в серале». Мемуарист Р. М. Зотов, управляющий труппой и ближайший помощник директоров Тюфякина, Гагарина, Майкова и Гедеонова, рассказывает: «Мы прожили почти две недели в Монплезире и ежедневно забавляя государя спектаклями, зная, что он очень невзыскателен в литературном отношении. Например, ему больше всего нравился тогдашний водевиль «Филатка и Мирошка», где Воротников своею игрою доставлял ему истинное удовольствие» [7].

В дореволюционной пушкиниане очень много и умильно писали об «отеческом» отношении Николая I к Пушкину в последние дни жизни поэта. Начало этой легенде положили В. Жуковский и П. Вяземский. Во всех своих письмах о кончине Пушкина они подчеркивали особое участие Николая, приславшего своего лейб-медика Арендта, «облагодетельствовавшего семью», «усладившего словом прощения, словом милости жене и детям последние страдания умирающего» и пр.; для них это было актом самозащиты против утверждений агентов Бенкендорфа, что в «лице Пушкина оплакивается не поэт и не друг, а человек политический, либерал, глава оппозиции». До последней степени нравственного падения в этой «самозащите» дошел Вяземский в письме к А. Я. Булгакову, которое он просит его распространить повсюду. «Она [история],— пишет он,— не забудет, что государь, узнав от Арендта об опасном и смертельном положении Пушкина, в ту же минуту послал его к нему, ночью, с словом милости и с словом христианской любви... О, эта ночь — великая, прекрасная ночь в жизни и царствовании Николая...» Не верится, что такую гнусность мог написать друг Пушкина, хотя бы для отведения подозрений Бенкендорфа. Буржуазные историки охотно пользовались этой легендой, нарочито забывая, что с не меньшим вниманием Николай отнесся к болезни водевильного актера Н. О. Дюра. Вот что рассказывает хорошо знавший Дюра Федор Кони в «Репертуаре русского театра» за 1839 год:

«Государь император, всегда осыпавший своими милостями талант Дюра, и тут простер царственную руку на помощь угасавшего артиста. Его величество прислал ему своего лейб-медика, доктора Арендта, и 1 500 рублей вспоможения с изъявлением желания при первой возможности отправить его со всем семейством в Италию, для совершенного исцеления». Даже фраза Николая в его записке к умирающему Пушкину: «О жене и детях не беспокойся, я их беру на свое попечение», была почти повторена в письме директора театра А. М. Гедеонова к Дюру: «Государь император не оставит своими милостями жены и дочери твоей, в случае если бы мы имели горесть тебя лишиться» (там же).

Зная характер отношений Николая к Пушкину, которого он, особенно в последние годы его жизни, подозревал в тайной оппозиции и которого все же по рецепту Бенкендорфа не удалось «направить» в «выгодном» направлении, можно думать, что попечения о семье Дюра были более искренни, чем о семье Пушкина.

Любопытно, что после смерти Пушкина Николай и Бенкендорф не прекратили поисков нужного им «пера», особенно в области театра. Тактика «личного цензорства», одно время введшая в заблуждение Пушкина («Освободил он мысль мою»), была применена к Н. Полевому после его раскаяния и написания «Параши Сибирячки».

В «Записках» К. Полевого приводится письмо его брата к нему: «Вчера граф Александр Христофорович позвал меня к себе: «Государь благодарит вас, велел сказать вам, что он никогда не сомневался в необыкновенных дарованиях ваших, но не предполагал в вас такого сценического искусства. Он просит вас, приказывает вам писать для театра. Давайте мне все, что вы напишете, государь сам будет все читать».

Очень жаль, что советское пушкиноведение, говоря о «цензоре Пушкина», забывает об этих разительных фактах. Николай прибегал к одним и тем же приемам и в отношении к Пушкину, и в отношении к Дюру, и в отношении к Полевому, потому что ему было нужно иметь и послушного поэта, и услужливого драматурга, и «верного» актера, и даже... водевилиста. Сын известного актера и водевилиста П. А. Каратыгина сообщает о заказе Бенкендорфом,— очевидно, с согласия царя,— особого патриотического куплета в водевиль Каратыгина «Знакомые незнакомцы» по «поводу нынешних событий» (польского мятежа и недавней холеры в Москве). «Если сердце подскажет слово в похвалу государю, это не повредит эффекту на публику», — сказал Бенкендорф Каратыгину. А. В. Никитенко об аналогичном случае рассказывает в своих «Записках и дневниках» в связи с драмой барона Розена «Россия и Баторий». Ее приказано было переделать в целях производства «хорошего впечатления на дух народный». Вежливый барон с готовностью исполнил высочайшую директиву. Об этом же писал П. А. Вяземский И. И. Дмитриеву: «Государь был очень доволен трагедией барона Розена «Россия и Баторий». Желая видеть ее на сцене, требовал он некоторых перемен, и Розен уже перекроил трагедию свою на новый лад. Вот что значит немецкое трудолюбие». На более резкую иронию Вяземский не решился в письме, подверженном любопытству агентов Бенкендорфа.

Вот что застал Пушкин в русском театре к моменту выхода своей трагедии из печати: кризис классической трагедии, измельчание высокой комедии, торжество переводной мелодрамы и водевиля, устремление к псевдоромантической драме, поток урапатриотических пьес, невежественную и наглую придворную цензуру во главе с Бенкендорфом, готовых «лобызать ботфорты» драматургов типа Кукольника и Полевого и, наконец, самого «высочайшего фельдфебеля» с «оловянными глазами» (Герцен), для которого Дюр был выше и понятнее Мочалова, а Полевой куда значительней Пушкина. «С величайшим отвращением решаюсь я выдать в свет «Бориса Годунова», — писал Пушкин в предисловии к своей трагедии. Написанное для «важных перемен и на сцене драматиче-

ской», создание Пушкина до 1866 года было запрещено для сцены, в то время как Кукольника и Полевого объявили гениями русского театра.

5

Из исторических пьес отечественной драматургии особый интерес для нашей темы представляют пьесы о Димитрии Самозванце. Не менее важен для нас вопрос о влиянии пушкинской трагедии на почти одновременное появление ряда драматических произведений на ту же тему, как бы полемизирующих с его трагедией, а также вопрос о том, почему именно в середине двадцатых годов тема о Борисе и Самозванце стала «злободневной».

Трагедия А. П. Сумарокова «Дмитрий Самозванец» была сыграна 1 февраля 1771 года. Ее печатному изданию предшествовал своеобразный «манифест» автора, объявлявший войну «новому и пакостному роду слезных комедий», т. е. мещанской драме. Сумароков дал в «Дмитрии Самозванце» лучший образец своего несомненного дарования, как «российского Вольтера». И. А. Дмитревский, игравший Дмитрия, был очень величественен в этой роли. И драматург и актер прекрасно понимали друг друга и дали подлинно классический спектакль по образцу французской сцены поры Адриенны Лекуврер, в нем не было ничего национально русского, кроме имен,— даже костюмы были взяты из пьес Корнеля и Расина. Вот как описывает внешность Дмитревского в этой роли А. Шаховской:

«Это было в 1795 году. Дмитревский представлял Самозванца с маленькими усиками, написанными тушью, в пудре, незавитых волосах, перевязанных на затылке черной лентой и бантом, что называлось тогда quene de renard... Все актеры были напудрены. Борода тогда еще не смела появляться на сцене».

Сумароков развертывает свой сюжет, не особенно стесняя себя исторической правдой, в традиционных пяти действиях, александрийскими стихами. Ксения, дочь Шуйского, любит некоего князя Георгия и сопротивляется любви Дмитрия, который хочет на ней жениться. Он намеревается умертвить Марину, которая, впрочем, в пьесе не фигурирует. Дмитрий в финале закалывает себя. Народа в пьесе, конечно, нет, да и не могло быть, согласно тогдашней поэтике. Самозванец является олицетворением всего злого, отвратительного; он сам с поразительным простодушием говорит о себе:

Зла фурия во мне смятенно сердце гложет,
Злодейская душа спокойна быть не может.

Сумароков не скрывает политической философии своей пьесы. Она выражена целиком в следующей тираде Георгия:

Несчастна та страна, где множество вельмож:
Молчит там истина, владычествует ложь.
Благополучна нам монаршеска держава:
Когда не бременна народу царска слава.

С пушкинской трагедией пьеса Сумаркова не совпадает ни сюжетно, ни драматургически, ни тем более идейно, художественно. Только два места в трагедии Сумарокова близки к пушкинскому тексту.

Сумароковская реплика Пармена: «Дмитрий ты иль нет, сие народу равно», очень напоминает пушкинское: «Димитрий я иль нет — что им за дело?»

Сумароковское сравнение в устах Дмитрия народа с конем, которым правит властный всадник:

Смиряемый бичом и частою ездою
И управляемый крепчайшею уздою, —

как бы повторено устами пушкинского Басманова и затем опровергается Борисом:

Басманов

Всегда народ к смятенью тайно склонен:
Так борзый конь грызет свои бразды;
На власть отца так отрок негодует;
Но что ж? конем спокойно всадник правит,
И отроком отец повелевает.

Царь

Конь иногда сбивает седока...

Сумароков, конечно, не посмел так опровергнуть философию «седока» и ответил на реплику Дмитрия лишь туманной и расплывчатой репликой Георгия:

Способствует трудам усердье и закон.

И дело тут не только в художественной силе Пушкина или бессилии Сумарокова. Сама мысль, что народ может иногда «сбить седока», была не в плане трагедии Сумарокова, в которой «седока» сбивает Шуйский. Для Пушкина же эта мысль была центральной.

Трагедия В. Т. Нарежного «Димитрий Самозванец» шла на московской сцене в 1805—1808 годах. В. Т. Нарежный пытается заглянуть в русскую историю, прежде чем начать писать трагедию. Ксения у него уже дочь Бориса. Во всем остальном трагедия Нарежного не поднимается выше пьесы Сумарокова, а в отдельных частях даже ниже ее. Как и у Сумарокова, Димитрий является сознательным обманщиком, хотя и не таким злодеем и тираном. В творчестве Нарежного, предшественника Гоголя и «натуральной школы», эта трагедия является лишь демонстрацией влияний «высокого штиля», культивировавшегося тогда в Московском университете и его изданиях («Ипокрена, или Утехи любословия» и «Приятное и полезное препровождение времени») и не характерна для его последующего творчества [8].

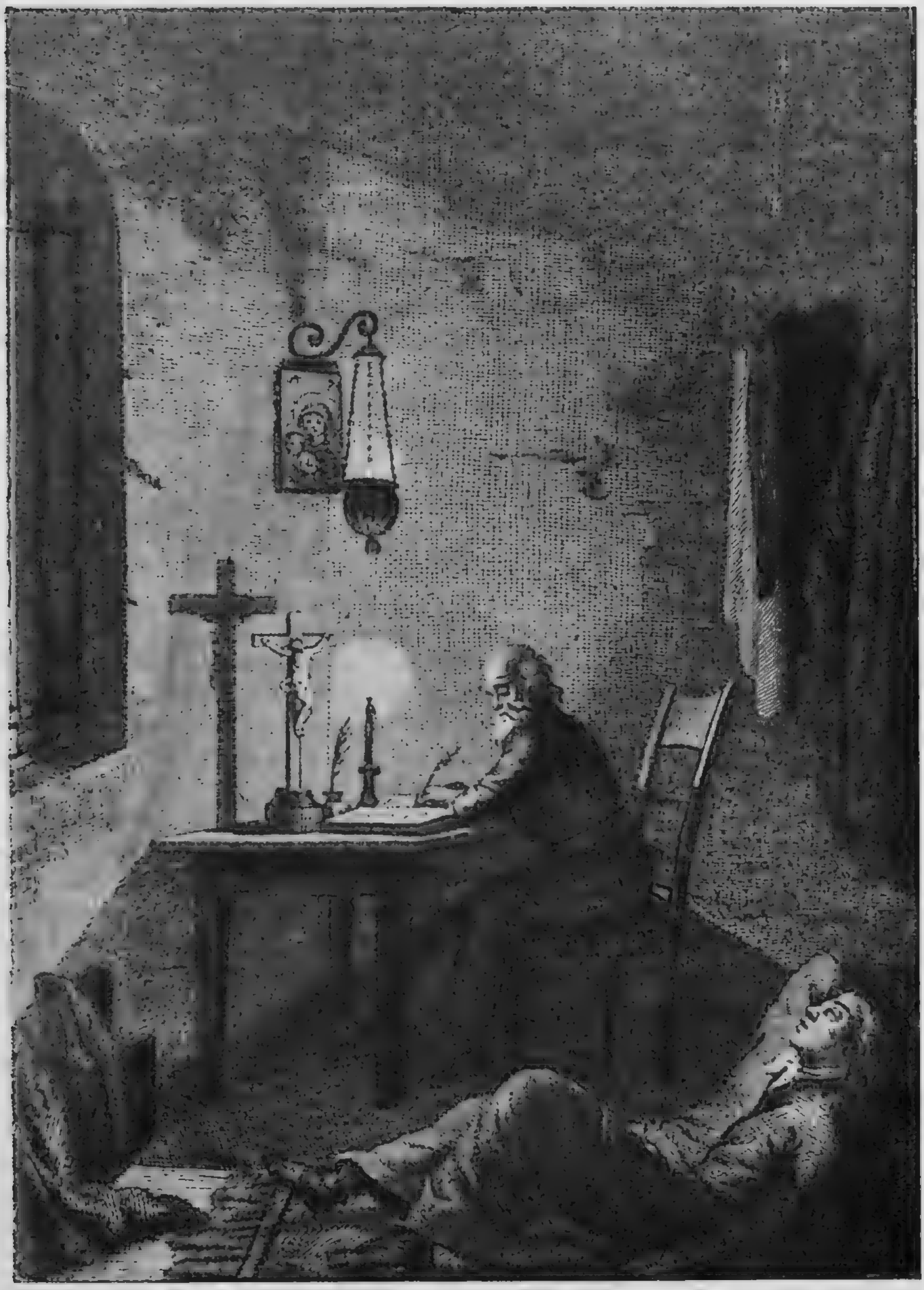
Трагедия А. Хомякова «Димитрий Самозванец» (1833), несомненно, писалась под непосредственным влиянием пушкинской трагедии, на чтении которой у Веневитиновых был и Хомяков.

Пушкин был в курсе работы Хомякова над «Димитрием Самозванцем» и писал в ноябре 1831 года Языкову: «Надеюсь на Хомякова,— Самозванец его не будет уже студент, а стихи его все будут попрежнему прекрасны» [9]. Заметка в его «Дневнике» о том, что Кукольник и Хомяков «не напишут хорошей трагедии», датирована 2 апреля 1834 года. К этому времени в его руках был уже печатный экземпляр «Димитрия Самозванца», вышедшего в 1833 году с цензорской пометкой от 20 апреля 1832 года,— экземпляр, посланный Пушкину автором через А. В. Веневитинова. Его отрицательное отношение к этой трагедии выразилось полным молчанием о ней, хотя Хомяков добивался его отзыва о своей работе.

Трагедия Хомякова была очень интересным произведением. Хомяков в трактовке Самозванца решительно отходил и от концепции Карамзина и от пушкинской характеристики Самозванца, изображая его подлинным героем и вождем. Рядом с этим Хомяков явно подражал пушкинской трагедии. В сцену казни Василия Шуйского он также вводит народ и почти повторяет пушкинскую характеристику народных масс, изменчивости их настроений. Люди, обзывавшие Самозванца «латынщиком» и «басурманом», потом кричат: «Да здравствует Димитрий, царь московский!» Но в то время как в трагедии Пушкина за беспорядочными, хаотическими возгласами толпы на площади чувствуется невидимый образ народа, в трагедии Хомякова народ остается только беспорядочной толпой. Есть основание полагать, что сама мысль об этой «народной» сцене Хомяковым также заимствована у Пушкина. В записках Погодина говорится, что Пушкин после прочтения у Веневитиновых «Бориса Годунова» «начал рассказывать о плане Димитрия Самозванца, о палаче, который шутит с чернию, стоя у плахи на Красной площади в ожидании Шуйского». Этим планом и воспользовался Хомяков.

Образ его Марины тоже неоригинален, в нем легко найти черты пушкинской Марины, а его слепой старец Антоний очень напоминает Пимена («Духовный взор мой чист и зорко око, и вдалеке мне виден божий путь»). У Шекспира Хомяков заимствует образ традиционного шута. Тем не менее трагедия Хомякова была оригинальна по замыслу и отдельными образами (Димитрия, царицы Марфы, иезуита Квицкого и др.).

Почему не понравилась Пушкину трагедия Хомякова и почему так горячо приветствовал он трагедию М. Погодина «Марфа Посадница»? Надо полагать, что в трагедии Хомякова Пушкина неприятно поразили славянофильские идеи, выраженные устами совершенно неподходящего для этого персонажа. Его основному драматургическому правилу — «истине страстей, правдоподобию чувствований в предполагаемых обстоятельствах» — резко проти-



Сцена в келье Пимена
Гравюра Галактионова в «Невском альманахе» на 1828 г.

воречила поэтика Хомякова. Его Димитрий — под несомненным воздействием трагедии Шиллера — оказался именно тем «студентом», мечтателем, идеалистом, о котором предостерегающе писал Пушкин в письме к Языкову. Исторический Димитрий оказался не только Лжедмитрием, но и лжегероем; вот почему не Димитрия, а Бориса Годунова поставил Пушкин в центре своей трагедии. Димитрий не мог быть тем, каким его представил Хомяков, — этого было достаточно для Пушкина, чтобы не принять трагедии в целом.

И, наоборот, в трагедии Погодина Пушкин нашел все черты пропагандируемой им театральной поэтики,— не случайно ее разбору предшествовали размышления «О драме». «Что нужно драматическому писателю? Философия, бесстрастие, государственные мысли историка, догадливость, живость воображения, никакого предрассудка любимой мысли, свобода», — пишет Пушкин. Погодин свою трагедию построил на этом принципе, что и отмечает Пушкин в своем разборе трагедии: «Драматический поэт — беспристрастный, как судьба,— должен был изобразить столь же искренно отпор погибающей вольности, как глубоко обдуманный удар, утвердивший Россию на ее огромном основании. Не он, не его политический образ мнений, не его тайное или явное пристрастие должно было говорить в трагедии — но люди минувших дней, умы их, предрассудки. Не его дело оправдывать, обвинять и подсказывать речи. Его дело воскресить минувший век во всей его истине. Исполнил ли сии первоначальные, необходимые условия автор Марфы Посадницы? Отвечаем: исполнил».

Погодин в «Марфе», в характеристике двух противоборствующих героев, тенденций и сил, Иоанна и Марфы, Москвы и Новгорода, крепнушего самодержавия и гибнущей республиканской вольности, действительно сумел сохранить видимость беспристрастия, хотя уже сам Пушкин в письме к нему подозревал его в нелюбви к Иоанну: «Сердце Ваше не лежит к Иоанну... Вы принуждены были даже заставить его изъясняться слогом несколько надутым».

И еще одно обстоятельство вызывало восхищение Пушкина этой трагедией Погодина («Я вам говорю, что это все достоинства — ш е к с п и р о в с к о г о»,— из письма к автору, разрядка Пушкина). Не напомнила ли ему эта трагедия его собственный опыт «Вадима», в котором он, следуя совету В. Ф. Раевского («Певец в темнице»), хотел воспеть последнюю борьбу за свободу на Руси.

Во прахе и Новгород и Псков,
Конец их гордости народной!
Они дышали шесть веков
Во славе жизнию свободной...
Погибли Новгород и Псков,
Во прахе пышные жилища,

И трупы добрых их сынов
Зверей голодных стали пища.
. . . . . .

С тех пор исчез, как тень, народ,
И глас его не раздавался
Перед вестью бранных непогод,
На площади он не сбирался.

Тема этих стихов Раевского очень волновала Пушкина в середине двадцатых годов, и по старой памяти он называет пьесу Погодина «вечевой трагедией», хотя мысли его о гибели вечевого колокола коренным образом изменились. В погодинской Марфе он узнал своего Вадима. И на вопрос Рогдая:

Скажи, Рогдай, — жива ль славянская
свобода? —

в погодинской пьесе как бы звучит ответ:

Ох, чудится, беды не миновать,
Конец приходит Новгородской воле!

В Марфе воплощен «язык святой свободы новгородской», и так как он соответствует «правдоподобию положений и истине разговора», то всецело приемлется Пушкиным, так же как и заключительный монолог Марфы, обращенный к Иоанну:

Потомки все твои в кровях погибнут,
Которыми польется вся Россия,
Уничтоженная, полуживая...
И род несчастный ваш весь изведется
Среди терзаний, мук, измен и казней.

Пушкину эта «истина разговора» была знакома по юношеским воспоминаниям. Не так ли и он когда-то проклинал тирана в «Вольности»:

Самовластительный злодей!
Тебя, твой трон я ненавижу,
Твою погибель, смерть детей
С жестокой радостию вижу.

Эта свободолюбивая, «вадимовская» струя в трагедии Погодина прорывалась сквозь внешние покровы апологии «самодержавной власти» Иоанна. В трагедии Погодина сердце читателя должно было склоняться на сторону подлинно трагической Марфы, а не коварного и идущего на всякие низости и подлости Иоанна, вопреки замыслу самого Погодина.

Многое в трагедии Погодина заимствовано у Пушкина и указано самим Погодиным в его воспоминаниях о чтении «Бориса Годунова» Пушкиным и «Ермака» Хомяковым в доме Веневитиновых. «В антракте мне представился образ Марфы Посадницы, о

которой я давно думал, искав языка. Жуковского «Орлеанская дева» дала мне некоторое понятие об искомом языке, а «Борис Годунов» решил его окончательно»[10]. Но заимствован был не только язык. Погодин не только использует пушкинский пятистопный нерифмованный ямб, но и строит всю пьесу по драматургическим принципам Пушкина и идет дальше его в введении простонародных выражений, вынесении действия на площадь, расслоении «народа» на ряд социальных группировок («граждане», «чернь», «бояре», «купцы» и пр.). Сам Погодин писал Шевыреву: «Главное действующее лицо — народ».

Пушкин, вероятно, оказывал непосредственную помощь Погодину в его работе над трагедией. Почти одновременно с «Марфой» Погодин писал пьесу «Петр Первый». В послесловии к «Петру», запрещенному цензурой и вышедшему только в 1873 году, Погодин пишет: «Пушкин не одобрял 4-го действия, как бы составленного из сценических эффектов... Еще помню одну его поправку. Расстрига-протопоп Иаков в первом действии, осуждая действия Петровы, говорит о захваченных им церковных деньгах. Когда я прочел:

И всякая копейка горячим углем
На голову его падет в последний день...

«Каплей, каплей!» — воскликнул Пушкин, вскочив и потирая руки. В первом монологе Петра Пушкин находил лишнюю риторику».

Погодин не рассказал нам о поправках Пушкина к «Марфе», но, судя по высказываниям Погодина в письме к Шевыреву: «Может быть, слушая меня, он сам много вообразил, бросая свое золото, не знаю», можно предположить, что, помимо письменных указаний, Пушкин еще делился с Погодиным и своими устными критическими замечаниями, особенно в области «слога и языка». Пушкин считал «Марфу» «опытом народной трагедии». Но Погодин, как и Хомяков в своем «Димитрии», не порывал с канонической формой «трагедии в пяти действиях». «Борис Годунов», написанный как историческая хроника в двадцати трех картинах (две вычеркнуты Пушкиным из печатного текста), в этом плане оставался единственным опытом, не вызвавшим подражания даже в трагедии Погодина.

Горячо отозвавшись на «Марфу» и «сочувствуя во многом» Петру Первому», Пушкин обошел полным молчанием две другие пьесы Погодина, написанные им на ту же тему, что и «Борис Годунов». Одна из них была издана в 1835 году под заглавием «История в лицах о Димитрии Самозванце». Погодин писал о ней Пушкину в письме от 29 марта 1833 года: «Я начал писать в сценах нашу Историю от Бориса до Романовых. Бориса кончил давно. Теперь за Самозванцевым». В дальнейшей их переписке уже нет ни слова об этом печальном опыте, в котором красуются такие пошлые монологи Самозванца, обращенные к Марине: «Ты в моих объятьях,

друг мой? Чувствуешь ли ты биение моего сердца? А как я люблю тебя! Вот когда я счастлив. Как ты прекрасна! Ты похорошела еще! О, моя богиня! Сядь ко мне на колени».

Другая трагедия Погодина, «История в лицах о царе Борисе Федоровиче Годунове», была задумана в 1830 году и откровенно рассматривалась автором как полемическая пьеса, направленная против «Бориса Годунова» Пушкина. Н. Барсуков в третьей книге своего исследования «Жизнь и труды М. П. Погодина» указывает, что целью его было положить «гирю против Карамзина и Пушкина», причем эту фразу Барсуков ставит в кавычки, очевидно, как цитату из дневника Погодина. Излюбленную свою мысль о невиновности Бориса в убийстве Димитрия Погодин и положил в основу своей пьесы, законченной в конце 1832 года. Пушкин не отозвался на эту пьесу Погодина, хотя принял отрывок из нее для своего «Современника» под заглавием «Смерть царя Бориса Федоровича Годунова».

Это молчание можно объяснить только одним: он убедился в своей явной переоценке Погодина как драматурга. Уже его «Петр Первый» вызвал, как мы видели, по признанию самого Погодина, ряд критических замечаний. В последних же опусах Погодина не было ничего, что могло бы вызвать одобрение Пушкина. Сам Погодин, мечтая о постановке «Марфы» и «Петра Первого» на сцене, эти свои опыты не предназначал для театра, видя в них лишь драматизацию своих исторических очерков. Вот почему и мы, упоминая о них, не включаем их в число драматургических опытов, вызванных «Борисом Годуновым» Пушкина.

Третьим откликом на «Бориса Годунова» Пушкина была трагедия «Борис Годунов» М. Лобанова, вышедшая из печати в 1835 году, но, по уверению автора (в предисловии), «начатая» еще в 1825 году. Помимо этого, нет никаких иных доказательств, что эта пьеса действительно была задумана независимо от трагедии Пушкина. Комментатор писем Лобанова к Гнедичу и писем Загоскина к Гнедичу и Лобанову А. Круглый, ссылаясь на письмо Загоскина к Лобанову от 4 ноября 1826 года («Ты намекаешь мне, любезный друг, что занимаешься чем-то довольно важным» [11]), пишет: «В это время Лобанов ничего крупного не написал, кроме Годунова». Отсюда делается вывод, что его трагедия действительно начата в 1825 году. Наивность этого доказательства — очевидная. Лобанову надо было прикрываться «1825 годом», чтобы замаскировать свою явную полемику с пушкинским «Борисом Годуновым».

Эта скрытая полемика начинается с предисловия, где подчеркивается «назидательный» урок, который должен быть почерпнут из «отечественной истории» всяким благомыслящим патриотом: «Бури, потрясающие Россию при властителях не от венценосной крови Святого Владимира и их самих сокрушивших, укротились только по избрании наследственного Государя». Этот откровенно «романовский» подход к истории подчеркивается эпизодом с боярином

Михаилом Никитычем Романовым, заключенным Борисом в темницу.

Наш предок Мономах — вот наше бедство!
Романовы — вот наше преступление,—

говорит Романов.

Этот эпизод, не имеющий никакого отношения к теме и интриге пьесы и рассчитанный исключительно на внимание Николая Романова, привел в смущение всех критиков, кроме Белинского, в своем презрительном отзыве о пьесе Лобанова писавшего: «Ни страстей, ни характеров, ни стихов, ни интриг... все холодно, подельно, придумано, нарумянено, все на ходулях, без всякой естественности».

А. Слонимский в своей статье о «Борисе Годунове» и драматургии 20-х годов правильно подчеркивает полемичность трагедии Лобанова, взявшегося «корректировать одновременно и идеологию и структуру пушкинского «Бориса Годунова». «Жалость к преследуемым Романовым возбуждает народ против Бориса, небесные знамения грозят ему карой и т. д. В этом-то и состояла «поправка», которую вносил Лобанов в пушкинскую трактовку». Но одновременно это было и напоминанием о том, что Пушкин позволил себе не «монархическое» отношение к отечественной истории. Лобанов был близок ко двору и был враг опасный. Однако это не помешало Пушкину ответить ему в своем «Современнике» блестящей статьей, в которой он решительно отвел от Российской академии навязываемую ей Лобановым роль сподвижницы цензуры, «проникающей все ухищрения пишущих» и «обуздывающей дерзость языка». Любопытно, что и Лобанов для своего «Бориса Годунова» взял у Пушкина и пятистопный ямб без рифмы, и свободу обращения с «тремя единствами», и даже образ юродивого, превращенного им в глашатая монархизма и пророчествующего о скором восшествии на престол Романовых. Таким образом, все три трагедии — Хомякова, Погодина и Лобанова,— появившиеся после «Бориса Годунова» Пушкина, заимствуют у него стих, технику диалогов и отдельные образы, останавливаясь лишь перед разрушением канонической формы пяти- или трехактной трагедии.

Пушкин в своих исканиях как драматург был одинок и органически чужд всей современной ему театральной системе. Но его трагедия «Борис Годунов», даже сценически не воплощенная, могущественно влияла на становление историческго жанра в русской драме.

6

Что толкнуло Пушкина к созданию «Бориса Годунова» и почему именно этот сюжет он взял для своего опыта исторической трагедии? Отвечая на этот существенный вопрос, обычно ссылаются на выход в свет X и XI томов «Истории государства Российского» Карамзина, возбудившей интерес особенно к истории Смутного времени, а также на письма Пушкина к Вяземскому («Ты

хочешь плана? Возьми конец X-го и весь одиннадцатый том—вот тебе и план»). Но это указание Пушкина говорит только о плане трагедии, но не раскрывает ни ее замысла, ни ее злободневности, о которой пишет Пушкин в письме к Жуковскому от 17 августа 1825 года: «Это злободневно, как свежая газета» (в подлиннике: «c'est palpitant comme la gasette d'hier»). Зная манеру Пушкина в письмах к друзьям только намекать, а иногда нарочито говорить почти обиняками («Читал ты моего А. Шенье в темнице? Суди об нем как Езуит — по намерению», — из письма к Вяземскому), можно догадаться, что за этой «газетой», излагавшей смерть Бориса и поход Самозванца, таилось для него что-то очень значительное в плане современности и его личных тогда переживаний и умонастроения.

Связь между некоторыми персонажами и стихами «Бориса Годунова» и переживаниями ссыльного поэта устанавливается совершенно точно по его письмам из Михайловского в тот период, когда он писал трагедию. «В самом деле, не пойти ли мне в юродивые, авось буду блаженнее!» — с горечью пишет он Вяземскому 6 сентября 1825 года. «Видел ли ты Н. М.? идет ли вперед История? где он остановился? Не на избрании ли Романовых? Неблагодарные! 6 Пушкиных подписали Избирательную грамоту! да двое руку приложили за неумением писать! А я, грамотный потомок их, что я? где я?» (из письма А. Дельвигу от начала июля 1825 года). «Жуковский говорит, что царь меня простит за Трагедию,— навряд, мой милый. Хоть она и в хорошем духе писана, никак не мог упрятать всех моих ушей под колпак юродивого,—торчат!» (из письма к Вяземскому в начале ноября 1825 года). Осознание себя как опального и мятежного поэта заставило его нарочито преувеличить роль своего предка Гаврила Пушкина в событиях того времени, и за фразой Бориса:

Противен мне род Пушкиных мятежный, —

очень отчетливо скрывалось если не намерение автора продолжить «род мятежный», то весьма оппозиционное настроение писателя, загнанного в «келью» Михайловского и писавшего в письме к Жуковскому от 29 ноября 1824 года: «Получил я вчера письмо от Вяземского, уморительно смешное. Как мог он на Руси сохранить свою веселость?» И тут же в черновике, в ответ на слухи о его смерти: «Стыжусь, что доселе не имел духа исполнить пророческую весть, что разнеслась недавно обо мне, и еще не застрелился» (в подлиннике «и еще не застрел.»).

Чтобы понять связь между трагедией Пушкина и его декабристскими настроениями, достаточно вспомнить выдержку из письма декабриста В. И. Штейнгеля к Николаю I от 11 января 1826 года, отправленного из Петропавловской крепости:

«Внезапное уничтожение масонских лож послужило к тайному огорчению многих. Между тем по ходу просвещения, хотя цензура делалась постепенно строже, но в то же время явился феномен, не-

бывалый в России: девятый том Истории Российского Государства, смелыми резкими чертами изобразивший все ужасы неограниченного самовластия и одного из великих царей открыто именовавший тираном, какому подобных мало представляет История!.. Пред самым восшествием Вашим на престол в 21 № «Северного архива» показалась статья о избрании Годунова на царство; с 27 ноября по 14 декабря в одном магазине выставлялись портреты Риего и Квироги. Все сие не есть ли действие одного и того же духа?»

И имя Пушкина тут же невольно подтвертывается под перо арестованного декабриста: «Кто из молодых людей несколько образованных не читал, не увлекался сочинениями Пушкина, дышащими свободою, кто не цитировал басни Дениса Давыдова «Глава и ноги»? О, государь! Чтоб истребить корень свободомыслия, нет другого средства, как истребить целое поколение людей, кои родились и образовались в последнее царствование».

Заинтересованность декабристов и Пушкина сюжетом, в центре которого находился Борис и Самозванец, вытекали из одного источника — желания осмыслить современность образами прошлого [12].

Об этой цели Рылеев писал в думе «Державин»:

Парил он мыслию в веках,
Седую вызывая древность,
И воспалял в младых сердцах
К общественному благу ревность.

Пушкин знал эту гражданственную миссию поэта и «казнь поэзией», хотя и влагал стихи об этом в уста книгопродавца:

И впрямь завиден ваш удел:
Поэт казнит, поэт венчает;
Злодеев громом вечных стрел
В потомстве дальнем поражает.

Пушкин, задумав в изгнании написать историческую пьесу, ищет «вдохновения» в истории Степана Разина и Емельяна Пугачева. В ноябре 1824 года он просит брата прислать ему «историческое, сухое известие о Стеньке Разине, единственном поэтическом лице Русской истории, а также Жизнь Емельки Пугачева». Через месяц он пишет «Бориса Годунова». Связь между эпохами Разина и Пугачева и эпохой Димитрия Самозванца в сознании автора, очевидно, устанавливалась тем фактом, что в обоих случаях вперед выдвигался мятежный народ, пытавшийся свое мнение подкрепить вооруженным действием. Не случайно Пушкин на рукописи трагедии выписывает начало заглавия восьмой части Никоновой летописи: «Летопись о многих мятежах и пр.». Тема о мятеже против царя, тема о «площади», подымающей свой вечевой голос в годину государственных потрясений, — вот тема трагедии Пушкина, и не зря в его «плане трагедий» упоминается три раза «площадь» и один раз «вече», хотя ни о каком вече в новгородском понятии этого слова в эпоху Бориса Годунова не могло быть и речи. Но в

плане творческого осознания замысла трагедии самим поэтом эта обмолвка очень показательна. После декабрьского восстания именно эта утаенная мысль «Бориса Годунова» сразу же обострила вопрос о разрешении трагедии к печати, хотя Николай и Бенкендорф делали вид, что они ее не заметили. Самому Пушкину пришлось о ней заговорить в письме к Бенкендорфу от 16 апреля 1830 года: «Внимание его (Николая. — *М. З.*) обратили на себя также еще два-три места, так как в них можно было усмотреть намеки на обстоятельства, в то время еще слишком недавние. Перечитывая их теперь, я сомневаюсь, чтобы их можно было истолковать в этом смысле. Все смуты похожи одна на другую, и драматический писатель не может нести ответственность за слова, какие он влагает в уста личностей исторических».

Какие же «площадные» моменты в трагедии могли ассоциироваться с декабристской «смутой»?

История Карамзина (X и XI томы) была, как мы видели, по словам самого Пушкина, «злободневна, как свежая газета». Вот что писал Карамзин о Борисе Годунове: «Итак, не удивительно, что Россия, по сказанию современников, любила своего венценосца, желая забыть убиение Димитрия или сомневаясь в оном. Но венценосец знал свою тайну... Скоро неудовольствие сделалось общим... Но глас отечества уже не слышался в хвале частной, корыстолюбивой, и молчание народа, служа для царя явною укоризною, возвестило важную перемену в сердцах Россиан—о н и у ж е н е л ю б и л и Б о р и с а»» (разрядка Карамзина).

Эта характеристика Бориса, судя по записи современников, вполне совпадает с характеристикой Александра I. О том, что он был замешан в убийстве своего отца Павла I, знали решительно все. Как мучило его это воспоминание, убедительно рассказывает немецкий писатель Фарнгаген фон Энзе, любопытные выдержки из «Листков» которого привел А. Н. Пыпин в своих «Очерках литературы и общественности при Александре I». Вот что записал в своем днивнике Фарнгаген в связи с петербургским наводнением в ноябре 1824 года: «Петербургское бедствие, говорит здесь один русский, еще больше сделает императора доступным для мрачных представлений; в этом, как и во всем, он будет видеть б о ж и е н а к а з а н и е. Он до сих пор не успокаивается относительно событий 1801 года... То, что у него нет детей, он считает божьим наказанием». О том, что его «любили» в начале его царствования, особенно в годы борьбы с Наполеоном, и ждали от него либеральных, даже конституционных реформ, а затем решительно от него отвернулись в связи с его «изменой делу свободы» и союзом со всеми представителями мракобесия за границей (Меттерних) и на родине (Голицын, Магницкий, Татаринова, Фотий и др.), — общеизвестно. Сам Пушкин воспел «дней Александровых прекрасное начало», сменив этот юношеский восторг резким «подсвистыванием ему до самого гроба» (из письма к Жуковскому в январе 1836 года). Откликаясь на губительную для свободы всей Европы роль

Александра в «Священном союзе», Пушкин в 1823 году сопоставил его с Наполеоном в замечательных стихах, начинающихся словами: «Недвижный страж дремал», где читаем убийственные строки:

От царскосельских лип до башен Гибралтара
Все молча ждет удара,
Все пало — под ярем склонились все главы.

Редактор «Русского архива» П. И. Бартенев, печатая в 1872 году письмо Пушкина к Жуковскому из Михайловского о ссоре с отцом из-за обвинения в безбожии, якобы преподаваемом поэтом своему младшему брату, совершенно правильно сделал следующее примечание: «Обвинение, объясняемое в устах Сергея Львовича Пушкина тогдашним настроением императора Александра Павловича, распространившимся в ближайших ко двору сферах». Вспоминая о своем пребывании в Михайловском на положении ссыльного, Пушкин писал:

Под вашу сень, Михайловские рощи,
Явился я!.. Вы во мне приняли
Усталого пришельца. Я еще
Был молод, но уже судьба
Меня борьбой неравной истомила,
Я был ожесточен...

Это «ожесточение», несомненно, сказалось и в выборе сюжета трагедии и в том первоначальном ее замысле, о котором мы можем только догадываться.

Пыпин в своей книге пишет: «Общественное недовольство в последние годы правления Александра было сильнее, чем у нас обыкновенно представляют. Именно это всеобщее недовольство питало замыслы и надежды декабристов».

Итак, оба момента, образующие у Карамзина характеристику Бориса (муки совести из-за совершенного преступления и перемена отношения народа к «венценосцу»), имелись и в характеристике Александра I, о котором Пушкин писал не раз весьма «злые» строки («Властитель слабый и лукавый» и пр.). Его образ не оставлял поэта, когда он работал над «Борисом Годуновым»; среди рукописей трагедии вписан замечательный «Воображаемый разговор с Александром I», кончающийся «ссылкой в Сибирь». В решающие две фразы юродивого: «Вели их зарезать, как зарезал ты маленького царевича» и «Нет, нет, нельзя молиться за царя — Ирода,— богородица не велит» — Пушкин, повидимому, вкладывал тот «намек», о котором он писал Раевскому. Но помимо «намеков», все построение трагедии на тему «преступного» царя было злободневно для Пушкина в такой степени, что он не решался послать хотя бы отрывки из трагедии по ее окончании даже друзьям — Карамзину, Жуковскому и Вяземскому,— невзирая на их настойчивые просьбы. И лишь после внезапной смерти Александра I он решился прочесть ее в Москве. Сам Пушкин писал о связи своей трагедии с Александром I в письме к Е. М. Хитрово от 8—9 февраля 1831 года:

«Это было в 1825 году — и понадобилась смерть Александра... чтобы моя трагедия могла выйти в свет». Еще жив был Александр, когда Пушкин писал в тиши Михайловского:

А между тем отшельник в темной келье
Здесь на тебя донос ужасный пишет:
И не уйдешь ты от суда мирского,
Как не уйдешь от божьего суда.

Все черты Александра, столь ненавистные Пушкину, он упорно подчеркивает и в образе Бориса. Его первоначальная популярность находит соответствие в стихах:

А он умел и страхом, и любовью,
И славою народ очаровать.

О его лицемерии (Пушкин называл его и «Дон Базилем» и «арлекином») говорится в словах Шуйского:

Борис еще поморщится немного,
Что пьяница пред чаркою вина,
И наконец по милости своей
Принять венец смиренно согласится,

А об его ханжестве напоминает один из стольников:

Так, вот его любимая беседа:
Кудесники, гадатели, колдуньи.

Это не значит, конечно, что образ Бориса в трагедии Пушкина сделан всецело в приемах драматургического памфлета против Александра I. Думать так — значит упрощать тему Пушкина, хотя в десятых и двадцатых годах XIX века на Западе и у нас публицистическое использование сцены было широко популярно и как бы правомерно. Французская драматургия в этом отношении использовала оппозиционную поэтику Вольтера, русская — консервативную и реакционную поэтику эпигонов Сумарокова.

Пушкин отдал дань этой сценической публицистике в «Вадиме», но уже во время подготовки к «Борису Годунову» он прошел школу Шекспира и узнал «законы» подлинной исторической трагедии, берущей в основу тему «Человек и народ. Судьба человеческая. Судьба народная» («О драме»). И все же, при всем том, нет основания отрицать ту скрытую, потаенную щель, с которой он подошел к теме Бориса и Димитрия. Эти следы, эти творческие поиски, эти раздумия над своей эпохой, это внутреннее самочувствие «опального» поэта, этот образ ненавистного и преступного царя-лицемера, это предчувствие грядущего «народного» возмущения — все это оставило свой след в трагедии, образовав тот ее «второй план», от которого пришел в такой ужас автор брошюрки «О «Борисе Годунове», сочинении Александра Пушкина» (1831), что прервал цитату из ответа Бориса Басманову («Конь иногда сбивает седока»), испуганный репликой: «Полно, братец, полно!

Чтоб не подслушали». Николай I в своем отвращении к теме Бориса Годунова вполне был «карамзинистом». Вот что писал Карамзин, касаясь эпохи первого Лжедмитрия, в своей докладной записке «О древней и новой России в ее политическом и гражданском отношениях» (1810):

«Сие происшествие имело ужасные следствия для России; могло бы иметь еще и гибельнейшие. Самовольные управы народа бывают для гражданских обществ вреднее личных несправедливостей или заблуждений государя. Мудрость целых веков нужна для утверждения власти: один час народного исступления разрушает основу ее, которая есть уважение нравственное к сану властителей. Москвитяне истерзали того, кому недавно присягали в верности: горе его преемнику и народу».

Пушкин же в своей трагедии совершенно отчетливо противопоставил всей системе взглядов Карамзина свое понимание роли народной «управы». Для него это не «исступление», а «мнение народное», все решающее и все образующее. В этом отношении народные сцены «Бориса Годунова» являются центральными и в замысле Пушкина, и в развитии сюжета, и в трактовке событий.

В рукописи трагедии есть один вариант реплики Григория: «Борис, Борис! все пред тобой трепещет», который бросает свет не только на те чувства, с которыми Пушкин приступил к созданию «Бориса Годунова», но и на характеристику двух его ведущих героев в их отношении к народу. Вместо приведенной фразы, Григорий (в черновиках) говорит:

Вокруг [тебя] — послушные рабы
Все с трепетом [твоей] гордыне служат.

Здесь же вместо слов Григория о Пимене («О чем он пишет?»):

О бурном ли Новогородском вече,—

стоит:

О мятеже Новгородской воли.

О «рабах», склонивших главы «под ярем», Пушкин часто писал в период своей первой ссылки («Прочные сердца застыли, отечество рабы в отчаяньи забыли»). В «порабощенных браздах» гибнет семя свободы, брошенное «рукою чистой и безвинной».

Из-за слова «рабство» чуть не произошел разрыв между Карамзиным и Пушкиным в послелицейские годы в Петербурге. «Однажды, — вспоминал поэт, — начал он при мне излагать свои любимые парадоксы. Оспаривая его, я сказал: «Итак, вы рабство предпочитаете свободе?» Карамзин вспыхнул и назвал меня своим клеветником» («Воспоминания о Карамзине»). Вскоре Пушкин был выслан из Петербурга, и южные странствования отнюдь не способствовали изменению его взглядов на «парадоксы» «Истории» Карамзина, о которой он писал многозначительно: «Молодые якобинцы негодовали; несколько отдельных размышлений в пользу самодержавия, красноречиво опровергнутых вер-

ным рассказом событий, казались им верхом варварства и унижения. Они забывали, что Карамзин печатал Историю свою в России» (разрядка моя — *М. З.*).

Вкладывая в уста Григория характеристику Бориса как угнетателя и тирана, Пушкин как бы намечал еще одну возможную линию обоснования восстания против Бориса «послушных рабов» рядом с мотивировкой народного возмущения убийством невинного младенца. Вариант о «мятеже Новгородской воли» характеризует с новой стороны и Димитрия, который, возмущаясь ролью «раба», в то же время вспоминает о «мятеже» и «воле». Пушкину, повидимому, еще трудно было всецело объективировать свое отношение к событиям, разыгрывающимся в трагедии. Но все большее и большее проникновение в шекспировскую стихию помогло ему освободиться от проявления своих личных чувств и использования поэтики «Вадима». В окончательной редакции отпадала характеристика Бориса и Димитрия как тирана и мятежника, «вече» осталось только в плане трагедии, а обращение Григория Пушкина к народу со словами «московские граждане» было только уловкой сторонника Димитрия, пожелавшего польстить толпе и намекнуть, что новый государь уже не смотрит на нее как на своих рабов.

В народных сценах трагедии народ быстро переходит от одного мнения к другому, но значит ли это, что в трагедии нет другого народа, кроме легковерной толпы? Но тогда были бы непонятны все мечты Пушкина о «народной трагедии».

Этот подлинный народ, как понятие собирательное, не мог быть выведен на подмостки, но его образ слагается из многих элементов, составивших трагедию. К ним относятся и юродивый, связанный с народом единством ощущений преступления Бориса, и «чернь», которая «вязала» упрямых воевод, и казак Карела, присланный к Самозванцу «от казаков верховых и низовых», и, наконец, та финальная сцена, в которой народ в «безмолвии» ощущал надвигающуюся беду на русское государство. Это «безмолвие» отнюдь не пассивно, так как в нем заключено зерно будущих событий, окончившихся убийством Димитрия и свержением Шуйского.

В пушкиниане давно уже наметились две линии в оценке «Бориса Годунова». Если Н. Котляревский и Ф. Батюшков настаивали на полной отрешенности этой трагедии от пушкинской современности, то Н. Павлов-Сильванский и И. Жданов видели в ней несомненный отклик поэта на волновавшие тогда все общество проблемы государственности и власти. К последнему примыкает и мнение Д. Якубовича, высказанное им в советском академическом издании сочинений Пушкина (том VII): «Борис Годунов» — центральное произведение Пушкина в области драмы. Сам Пушкин смотрел на него как на трагедию политическую. Он раскрывал друзьям ее генетическую связь с атмосферой южного декабризма». Мы думаем, что подлинный пушкинский смысл трагедии одинаково далек от этих двух крайних утверждений. Несомненно острый и злободневный политический замысел Пушкина, судя по его руко-

писи, претерпел существенные изменения в процессе работы, и трагедия совместила в себе органически оба плана, подобно тому как «Гамлет» Шекспира, оставаясь высочайшей философской трагедией поколения гуманистов, все же отразил полно и глубоко раздумия автора в годы борьбы группы графа Эссекса против Елизаветы («Вся Дания тюрьма» и пр.). Трагедия Пушкина настолько же выше и глубже откровенной «гражданственной» поэтики Рылеева, насколько театр Шекспира выше и глубже театра Расина и Вольтера. Именно в год создания «Бориса Годунова» автор его писал Н. Раевскому: «Читайте Шекспира — это мой припев».

7

Образ Бориса труднее для сценического воплощения, чем образ Димитрия. Режиссура и актеры прежде всего бросаются к историческим источникам и исследованиям, чтобы проверить, совершил ли он то преступление, за которое его казнят Карамзин и Пушкин. Что же выясняется? Вот последнее по времени исследование академика С. Ф. Платонова «Борис Годунов» (1921), в котором мы на первой же странице читаем: «До сих пор исторический материал, касающийся личной деятельности Бориса, настолько неясен, а политическая роль Бориса настолько сложна, что нет возможности уверенно высказаться о мотивах и принципах его деятельности и дать безошибочную оценку его моральных качеств». И хотя Платонов и приходит к заключению о невинности Бориса в деле убийства Димитрия, его даказательства так же дискуссионны, как и доказательства Костомарова, Беляева, Валишевского и других обвинителей Бориса.

Пушкин писал: «Мечты поэта — историк строгий гонит вас!» («Герой»), и в то же время утверждал, что «история народа принадлежит поэту» (письмо к Гнедичу). В данном случае театр обязан верить «мечтам поэта», а не спорам историков, и всецело принять концепцию Пушкина о виновности Бориса, без чего ни один актер в мире не сыграет его верно. «Драматического писателя должно судить по законам, им самим над собою признанным» (из письма к А. А. Бестужеву). Это замечание Пушкина относится не только к критике, но и к актерам. «Сквозное действие» Бориса, определенное самим автором, — муки совести. Это не значит, однако, что образ Бориса дан в этом одном только плане.

Не отрицая зависимости Пушкина от «Истории» Карамзина в трактовке образа Бориса, все же надо сказать, что прежде всего в основу этого характера положена коллизия драматическая и сценическая. Если сначала Пушкин имел в виду изображение только царя-лицемера «арлекина», то в самом процессе работы характеристика этого образа усложнялась, становилась многосторонней и в плане сценическом давала целую гамму красок, начиная с внешней импозантности и величия в сцене появления в кремлевских палатах («Обнажена моя душа пред вами») и кончая сложной борьбой

чувств в сцене прощания с сыном («И душу мне никогда не очистить покаяньем»). Сам Пушкин дает намек на процесс этого изменения характера Бориса во время работы над трагедией в письме к Вяземскому от 13—16 сентября 1825 года: «Благодарю (тебя) и за замечания Кар. о характере Бориса. Оно мне очень пригодилось. Я смотрел на него с политической точки зрения, не замечая поэтической его стороны, я его засажу за евангелие, заставлю читать повесть об Ироде и тому подобное». Пушкин благодарит Вяземского не только за передачу мнения Карамзина о «дикой смеси набожности и преступных страстей» в характере Бориса, но и за его собственное верное замечание: «Это противоположность драматическая». От политической характеристики к характеристике драматической — вот путь Пушкина в работе над образом Бориса.

Образ Лжедмитрия также видоизменялся в процессе творческих раздумий Пушкина. Сцена в рукописи («Ограда монастырская») указывает на первоначальное намерение Пушкина сделать Григория сообщником в заговоре обиженных «княжат», толкнувших его стать самозванцем. Но дальнейшая работа над трагедией привела Пушкина к иному пониманию политического смысла воскрешения имени «убиенного царевича». Вот почему сообщение барона Розена о намерении Пушкина восстановить эту сцену во втором издании трагедии едва ли заслуживает внимания. Эта сцена не только отличалась от всей трагедии стихотворным размером, но и по существу противоречила замыслу в основу развития трагедии положить не волю отдельных лиц, а ход исторических событий, приведших к вторжению в «красную Москву» ее врагов. Отрепьев предстает перед нами самозванцем, когда он уже находится в окружении поляков. Пушкин этим самым очень тонко указывает на инициаторов «воскрешения» Димитрия, хотя и подготовил зрителя к этому в сцене «Келья в Чудовом монастыре». Здесь в сне Григория раскрывается психология этого авантюриста, тревожимого «бесовским мечтанием», и именно она дала возможность полякам сделать из него орудие своих замыслов против Руси. Сцена же с злым чернецом уводила зрителя в другой план, причем оставалось неясным, в чьих интересах и кем был подослан чернец. Вот почему Пушкин так решительно зачеркнул ее в рукописи, хотя самый факт ее возникновения показателен для его творческих колебаний на пути к историческому объективизму. Победили все же «государственные мысли историка», наличия которых он требовал от «драматического писателя» («О драме»).

Образ Пимена — один из самых ярких в трагедии, хотя именно здесь «мечта поэта» превалирует над судом «строгого историка». Почти все хронографы этой эпохи были людьми партий и групп, и академик Платонов не зря причисляет, например, автора «Повести 1606 года», вышедшей, как предполагают, из стен Троице-Сергиевского монастыря и положившей начало легенде о преступлении Бориса, к «панегиристам Шуйских». Один лишь автор «Временника» дьяк Ив. Тимофеев писал откровенно о Борисе: «В час

же смерти его никтоже весть, что возодоле и кая страна мерила претягну дел его, благая ли злая».

Не таков Пимен в трагедии Пушкина. Он-то знает, какая чаша весов перетянула в делах Бориса — «благая ли злая».

Пушкин дает в своей трагедии ряд намеков на такую трактовку этого летописца; к ним относятся строки знаменитого монолога Григория:

А между тем отшельник в темной келье
Здесь на тебя донос ужасный пишет.

Смешно думать, что Пушкин не понимал разницы между «доносом» и «правдивыми сказаниями», которые Пимен завещает своему будущему преемнику. Что же вызвали эти слова Григория? Рассказ Пимена об убийстве младенца Димитрия:

И чудо — вдруг мертвец затрепетал.
«Покайтеся!» — народ им завопил;
И в ужасе под топором злодеи
Покаялись — и назвали Бориса.

Теперь, когда опубликовано все следственное дело об убийстве Димитрия [13], делается ясным, что «назвали» Бориса не эти мнимые «злодеи», а хронографы, которые принадлежали к партии Шуйских и Воротынских. Сам Пимен, судя по его воспоминаниям:

Мне чудятся то шумные пиры,
То ратный стан, то схватки боевые,
Безумные потехи юных лет, —

до своего вступления в Чудов монастырь был одним из тех «крамольных бояр», которые при Иоанне Грозном «лишились живота», а при Борисе ссылались в монастыри и постригались насильно в монахи. Григорий уловил в рассказе Пимена те элементы «доноса», которые видят в некоторых летописях того времени и современные историки. Для Пушкина, при его концепции виновности Бориса, было трудно ввести этот оттенок в реплику Григория, и если он это сделал, то это можно объяснить только тем гениальным прозрением истины в смутной картине прошлого, которое заставляет иногда великого художника угадывать то, против чего борется его тайное предубеждение.

Замечательны черновики этой сцены с Пименом в той ее части, где Пушкин еще не уничтожает следов политических пристрастий Пимена. Вместо напечатанных эпических и спокойных строк:

На старости я сызнова живу;
Минувшее проходит предо мной —
Давно ль оно неслось, событий полно,
Волнуяся, как море-окиан?
Теперь оно безмолвно и спокойно:
Немного лиц мне память сохранила,
Немного слов доходит до меня,
А прочее погибло невозвратно, —

М. Ф. Ленин в роли Бориса Годунова

в черновиках находим:

И недруги и старые друзья —
Как ласки их мне радостны бывали,
Как живо жгли мне сердце их обиды.

Это прекрасный образец работы Пушкина над образом. Во имя цельности замысла он безжалостно вычеркивает подробности, рисующие прошлое Пимена, ограничивая его характеристику лишь тем, что вызывает доверие зрителя к дальнейшему рассказу Пимена. Оставь Пушкин зачеркнутое в рукописи — и перед нами возник бы образ Пимена, который помнит и «друзей», и «недругов», и «обиды», жгущие сердце, и многое, что может наложить тень на «правдивые сказания». Пушкин знал о своем Пимене больше, чем счел это нужным высказать в рамках задуманной им трагедии.

Решающее влияние Шекспира на окончательную редакцию «Бориса Годунова» известно из признаний самого Пушкина. «Шекспиру я подражал в его вольном и широком изображении характеров, в небрежном и простом составлении типов». «По примеру Шекспира, я ограничился изображением эпохи и исторических лиц, не гоняясь за сценическими эффектами, романтическим пафосом и т. п.». Более конкретных указаний Пушкин не дает. Все попытки научного пушкиноведения установить более точное совпадение персонажей «Бориса Годунова» с образами и ситуациями шекспировских трагедий до сих пор не могут считаться окончательными и бесспорными.

Вопрос о влиянии Шекспира на создание «Бориса Годунова» шире частичных и иногда случайных совпадений картин и образов. Ответ на него надо искать в некотором изменении идейной и творческой концепции Пушкина в период от высылки его из Одессы в июле 1824 года до выезда в Москву в сентябре 1826 года. Трагедия была начата в конце декабря 1824 года и окончена в начале ноября 1825 года (письмо к Вяземскому: «трагедия моя кончена»). За время пребывания в Михайловском были окончены «Цыганы», написаны третья и четвертая главы «Евгения Онегина» и «Граф Нулин» (не считая мелких произведений). В целом это был процесс постепенного отмирания романтического и индивидуалистического мироощущения и переход к реализму. Уже последние строки «Цыган» осуждали байронизм. Пушкин сам подытожил свои творческие размышления, написав А. А. Дельвигу в середине февраля 1826 года по поводу следствия над декабристами: «Не будем ни суеверны, ни односторонни — как французские трагики; но взглянем на трагедию взглядом Шекспира», — слова, немыслимые для Пушкина в кишиневский и одесский периоды его жизни.

Этот шекспировский взгляд на исторические события и определил окончательный план «Бориса Годунова». Образы трагедии психологически усложняются, и Борис не только лицемер, ханжа,— он правитель, заботящийся прежде всего о пользе государства. Димитрий многообразен и Пушкин проводит его через целую

гамму переживаний. Шуйский и низок, и умен, и льстец, и смелый заговорщик, умело наносящий Борису удар. Буйствующая толпа превращается в народ.

«Борис Годунов» означал переход от вольтеровского, публицистического, «вадимовского» плана трагедии к трагедии шекспировской, реалистической, психологической. О том, что Пушкин понимал под шекспировским планом, можно судить по его заметке о Шекспире (1834): «Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока, но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков... У Мольера скупой скуп — и только, у Шекспира Шейлок скуп, сметлив, мстителен, чадолюбив, остроумен». Вот почему Лжедмитрий у Пушкина мечтатель, авантюрист, влюбленный, мститель, воин, хвастун и даже любитель поэзии. Московскую толпу Пушкин также ведет от притворного плача и неискренних выкриков «да здравствует Борис» («Красная площадь») к единодушному и искреннему осуждению царя («Площадь перед собором в Москве»), от безумной жажды крови: «Вязать, топить!» («Лобное место»)—до сознательного безмолвия («Кремль. Дом Борисов»). Эта линия «шекспиризирования» проходит через всю трагедию, обогащая различными нюансами характеристики и образы.

Особенности пушкинского «Бориса Годунова» можно отчетливо проследить, сравнивая его с неоконченным шиллеровским «Димитрием Самозванцем» («Demetrius»). Это сравнение уже в 1833 году сделал Н. Полевой, писавший о плане Шиллера: «Рассматривая этот план Шиллера, не конченный, необработанный, едва набросанный, согласимся, что как поэт драматический Шиллер хотел создать нечто великое и превосходное, что он умел дать деятельную жизнь своему созданию. Его «Димитрий Самозванец» стал бы выше «Бориса Годунова», созданного нашим поэтом».

Как известно, этот план, или, вернее, сценарий, должен был стать очень театральной и эффектной пятиактной романтической трагедией (почти закончены были одна сцена первого акта и три сцены второго). Из сохранившегося чернового наброска совершенно ясен весь ход трагедии. Димитрий убил на поединке в самборском замке Мнишек жениха Марины и за это осужден на казнь, во время которой два русских беглеца узнают в нем сына Иоанна. Сейм и король Сигизмунд решают поддержать его претензии на московский престол. Димитрий увлечен Мариной, которая видит в нем лишь воплотителя своих властолюбивых мечтаний. Но его бескорыстно любит Додоиска, она поручает своему брату Казимиру охранять Димитрия во время будущих сражений. Из мести к Борису царица Марфа решает признать Димитрия своим сыном, но убийца истинного Димитрия признается ему в своем преступлении. Этот момент является переломным в ходе трагедии. Из мужественного и царственного юноши, искренне верившего в свой сан и призвание, мечтающего облагодетельствовать Русь «свободой сладкой», Димитрий превращается в тирана, убивающего прежде всего

вестника своего позора. Бориса терзают муки совести, он видит неизбежность своего поражения, принимает яд и умирает. Димитрий в Кремле. Здесь он видит Ксению, дочь Бориса, и убеждается, что его увлечение Мариной было ошибкой, — он любит Ксению. Приехавшая в Москву Марина из ревности отравляет Ксению. Ксения умирает, а Шуйский поднимает восстание против Димитрия. Марфа от него отрекается, и заговорщики убивают его в ее комнате, где он искал спасения. В эпилоге намечалось нарождение второго Лжедмитрия, который похищает в суматохе царскую печать и исчезает.

Таков был план этой трагедии, по одним догадкам знакомый Пушкину (В. А. Розов), а по другим — неизвестный (М. П. Алексеев и др.). Как мы видим, трагедия Шиллера была бы гораздо «сценичнее» и «доходчивее» пушкинской, ведя зрителей через ряд очень «сильных» и «ярких» коллизий, поединков, убийств, отравлений, неожиданных «узнаний», волновала бы зрителя всеми приемами романтического театра. Пушкин знал эти приемы, и план его «Вадима» это убедительно доказывает. Но в своем «Борисе Годунове» он отказался от них сознательно («не гоняясь за сценическими эффектами, романтическим пафосом и т. п.»), сцена у фонтана не входила первоначально в план его трагедии («мне улыбалась мысль о трагедии без любовной интриги»). Отказываясь добровольно от выгод классической театральной системы, «оправданной опытами, утвержденной привычкой», Пушкин отнесся недоверчиво и к системе, искажающей историю ради сценической эффектности, заменяя ее «верным изображением лиц, времени, развитием исторических характеров и событий». В этом основное различие двух однотемных трагедий Пушкина и Шиллера.

В самом деле: что «верного» в смысле драматического «правдоподобия» у Шиллера? Да, Димитрий мог думать, что он сын Иоанна, но все остальное в его пьесе далеко и от плана Пушкина и от эпохи Смутного времени. Для Шиллера Димитрий только то трагическое лицо, в котором он воплотил свою идею о трагическом в искусстве. Для Пушкина же Димитрий не носитель отвлеченной идеи. а конкретный образ — беглый послушник, авантюрист, как живой сошедший с пожелтевших листов летописей и сказаний. Пушкин знает сценическую функцию яда и бросит его в стакан Моцарту руками Сальери не потому, что узнает об этом из современных ему источников (пусть неверных), но потому, что Сальери, пушкинский Сальери, способен принести эту «жертву» искусству. Но Борис должен у него умереть не от яда, как у Шиллера, а потому, что он уже физически и духовно подточен муками совести и осуждением народным. Это же относится и к отравлению Ксении и ко всем остальным «выдумкам» Шиллера—Пушкин изумился бы, если бы кто-либо посоветовал ему вложить в уста Димитрия мечты о свободе на Руси. И он «выдумывает», т. е. творит, вводит в трагедию то, чего нет ни у Карамзина, ни у хронистов — сцену Шуйского с Воротынским, сцену Пимена с Отрепьевым, сцену у фонтана и пр., —

но все это в тех пределах «правдоподобия положений и правды диалога», о которых он писал Н. Раевскому как об «единственных, настоящих законах трагедии». С этой точки зрения в «Борисе Годунове» нет ни одной сцены, ни одного диалога или монолога, которые не были бы возможны и правдоподобны в рамках взятой для изображения эпохи.

Для того, чтобы в этом убедиться, стоит лишь сравнить два монолога Димитрия у Шиллера и у Пушкина. У Шиллера он говорит при виде родной земли:

Прости меня, прости, земля родная!
Прости меня и ты, столб пограничный
С наследственным — родительским орлом!
Простите, что с оружием враждебным
Я в мирный храм насильственно вхожу,
Чтоб возвратить законное по праву
И достоянье отчее и имя!

Это очень возвышенно и красиво, но это, во-первых, напоминает монолог Иоанны из его же «Орлеанской девы»:

Простите вы, холмы, поля родные,
Приютно-мирный ясный дол, прости,

а во-вторых, в этих словах нет той «правды диалога», о которой писал Пушкин и которая есть в словах его Самозванца, обращенных к Курбскому в аналогичной ситуации:

Кровь русская, о Курбский потечет —
Вы за царя подъяли меч, вы чисты.
Я же вас веду на братьев; я Литву
Позвал на Русь, я в Красную Москву
Кажу врагам заветную дорогу!

Вот ощущение истории, воздуха эпохи, живого человеческого сердца, родной страны, не свойственное шиллеровским историческим героям, готовым декламировать и обращаться с речами даже к «столбам пограничным», чтоб излить свои чувства. Пушкинский Димитрий знает свой «грех»—его сговор с врагами Руси, его намерение использовать и недовольство и возмущение угнетенных масс для личных целей; его авантюризм, действительно, открыл польским воеводам и изуверам — иезуитам — «заветную дорогу» в Кремль и чуть не погубил всю страну. И если он не лишен некоторого юношеского «великодушия», — а именно таков пушкинский Димитрий, — то он должен действительно так чувствовать и говорить при виде земли, которую готов обагрить кровью руками призванных им на помощь «ляхов». Здесь соблюден и другой пушкинский закон трагедии — «правдоподобие положений», при котором персонажи говорят и делают лишь то, что внутренне оправдано и возможно в рамках эпохи. Шиллер — идеалист, Пушкин — реалист и идет по дороге Шекспира и его верности хроникам Голиншеда и Галля. В этом смысле совет Энгельса в письме к

Лассалю: «Тебе само собой пришлось бы тогда больше шекспиризировать, между тем как сейчас я считаю шиллеровщину, превращение индивидов в простые рупора духа времени, твоим крупнейшим недостатком», — еще раз обнаруживает всю свою верность и глубину.

Таков творческий метод «Бориса Годунова». Борьба против фальсификации истории, разрушение канонов классической поэтики и презрение к сценическим эффектам и ложному пафосу романтической драмы, поиски правдивых образов, воскрешение умерших эпох приемами шекспировского театра, поиски большой и высокой темы, совмещающей историю и современность, любовь к родной стране и ее сказаниям и летописям, правда и простота в положениях и диалогах, «наречие, понятное народу» — вот что дает нам «Борис Годунов», это любимое произведение А. С. Пушкина.

ГЛАВА VI

«МАЛЕНЬКИЕ ТРАГЕДИИ»

1

Определение драматургического жанра «Скупого рыцаря», «Моцарта и Сальери», «Каменного гостя» и «Пира во время чумы» словами «маленькие трагедии» встречается у Пушкина всего один раз в письме к П. А. Плетневу от 9 декабря 1830 года: «Вот что я привез сюда... Несколько драматических сцен, или маленьких трагедий, именно: Скупой рыцарь, Моцарт и Сальери, Пир во время чумы и Д. Жуан». Но сам автор не настаивал на этом определении. В известном наброске заглавий для «болдинских» трагедий мы находим следующие варианты»: «Драматические сцены», «Драматические очерки», «Драматические изучения» и «Опыт драматических изучений». Эти колебания Пушкина в выборе заглавия понятны: объединить эти четыре опыта одним признаком или жанром было очень трудно, не давая повода к недоразумениям. Мы удерживаем в нашей работе это название лишь условно, имея в виду облегчить читателям поиски всевозможных справок в обширной пушкиниане.

Различие этих небольших, сжатых и ограниченных во времени и пространстве трагедий по методу от «Бориса Годунова» проходит одинаково и по линии сюжетной и по линии формальной (принцип построения и объем заключенного в теме материала). Если «Борис Годунов» имел два плана и приводил в соприкосновение огромное историческое явление с текущей современностью, то «маленькие трагедии» были однопланны и замкнуты внутри себя, не требуя никакой расшифровки и «понимания намеков». Если «Борис Годунов» воплощал в себе целиком всю формулу Пушкина: «Что развивается в трагедии? Какая цель ее? Человек и народ. Судьба человеческая, судьба народная», то «маленькие трагедии» воплощали только часть ее: «судьбу человеческую». Если «Борис Годунов» был национальной народной русской трагедией, то «маленькие трагедии» были обработкой европейских сюжетов и приобщали

русский театр к традициям и приемам театров Испании (Тирсо де Молина), Франции (Мольер), Италии (Гольдони), Германии (Моцарт) и послешекспировской Англии (Барри Корнуол). Если «Борис Годунов» родился под звездой Шекспира, то «маленькие трагедии» были рождены под созвездием всего европейского театра в целом, в том числе и музыкально-оперного театра с его бессмертным «Дон Жуаном».

Есть полное основание думать, что Пушкин быстро учел причины неприятия русским театром и актерами (помимо цензурного запрещения) «Бориса Годунова» как сценического произведения. «Неудачу» трагедии и непонимание ее не только литературной критикой, но и театральной средой он видел зорко и сразу же определил неподготовленность отечественной сцены к русскому варианту шекспировских исторических хроник. Обращение Пушкина к форме маленьких трагедий и было, думается нам, попыткой все же проникнуть на сцену, используя те приемы и формы, которые были этой сцене доступны.

И надо сказать, что «маленькие трагедии» сразу же открыли перед Пушкиным двери театров. «Моцарт и Сальери» были представлены в Большом театре в Петербурге в среду 27 января 1832 года, когда листы альманаха «Северные цветы» на 1832 год (цензурное разрешение 9 октября 1831 года) еще пахли типографской краской. Другое дело, как они были сыграны и как поставлены. Но самый факт быстрого проникновения на сцену этой трагедии очень знаменателен, так же как желание таких крупных актеров, как А. Брянский и И. Сосницкий, сыграть ее. То же самое случилось и со «Скупым рыцарем». Впервые Пушкин опубликовал его в своем «Современнике» (книга I за 1836 год, цензурное разрешение 31 марта), а уже 1 февраля 1837 года на афише Александринского театра он анонсировался вместе... с водевилем «Дамский доктор» и драмой «Мария». Играть «Скупого рыцаря» должны были: барона — Брянский, Альбера — Каратыгин, первый актер тогдашней труппы. Не будь дуэли, Пушкин мог бы видеть свою вторую пьесу на сцене. Спектакль был отложен и состоялся 2 февраля, но уже без «Скупого рыцаря», так как дирекция и Бенкендорф, по словам А. И. Тургенева (в письме к А. И. Нефедьевой), опасались «излишнего энтузиазма в выражении сочувствия друзьям поэта и негодования по адресу его убийц».

Таким образом, еще при жизни поэта две его маленькие трагедии проникли на сцену — одна была сыграна, другая репетировалась. Можно думать, что и «Каменный гость» при жизни Пушкина был бы взят если не дирекцией, то актерами для бенефиса, если бы Пушкин намеревался выпустить его из своего портфеля. Остается «Пир во время чумы», опубликованный в 1832 году в альманахе «Альциона», но не привлекший внимания театра и актеров. Это и понятно: вряд ли и сам Пушкин рассчитывал на быстрое усвоение его театром. К тому же театральная цензура вряд ли пропустила бы его на сцену.

При полной «неудаче» его «Бориса Годунова» этот относительный сценический успех, эта заинтересованность актеров двумя пьесами из трех опубликованных должны были бы радовать Пушкина, если бы он не оценивал весьма низко мастерство современных ему артистов.

Талант В. А. Каратыгина не мог быть близок Пушкину, его взглядам на актерское мастерство. Брянскому поэт в «Моих замечаниях об русском театре» дал резко отрицательную оценку: «Брянский всегда, везде одинаков... Брянский в трагедии никогда никого не тронул, а в комедии не рассмешил. Несмотря на это, как комический актер, он имеет преимущество и даже истинное достоинство». А ведь Брянский играл Сальери. Вопрос о том, видел ли Пушкин спектакль «Моцарта и Сальери», остается открытым. Он был в это время в Петербурге, но ни в его переписке, ни в письмах его друзей и современников нет никакого упоминания о том, присутствовал ли он на этом спектакле. Все же думается, что если бы он видел издевательство над «Моцартом и Сальери», то никогда бы не дал разрешения играть на этой же сцене своего «Скупого рыцаря».

Как известно, именем Брянского, а также Сосницкого обозначены в плане комедии об игроке любовник Вальберховой и сам игрок, ее брат, но это не значит, что именно их хотел Пушкин видеть исполнителями своей комедии. Во всяком случае с именем Брянского для Пушкина не были связаны приятные авторские ожидания и надежды. «Комический актер», по его определению, играл Сальери и должен был играть барона — роли трагические по замыслу автора.

Сложнее вопрос об И. И. Сосницком, с которым Пушкин был знаком. Есть мнение (Б. Варнеке), что он был с ним даже близок, хотя это не подтверждается фактами. Во всяком случае биограф Сосницкого С. Бертенсон отвергает это предположение [1]. Об актере же Сосницком Пушкин не оставил никаких упоминаний. И едва ли роль Моцарта была в его средствах, хотя он мог воспользоваться указаниями самого Пушкина.

Таким образом, отдавая в руки актеров свои две маленькие трагедии, Пушкин не мог питать никаких иллюзий относительно их исполнения, не говоря уже о постановке. Но это не значит, что, творя их в тиши Болдина, он не мечтал и не видел перед собой тех идеальных и «гармонических» актеров, которые могли бы их сыграть. Однако он уже знал М. С. Щепкина. И действительно именно он воплотил всецело замысел Пушкина в «Скупом рыцаре». К этому вопросу мы вернемся в главе, посвященной истории пушкинских пьес на сцене.

Принято считать, что пьесы английского поэта и драматурга Барри Корнуола послужили образцом для «маленьких трагедий» Пушкина (исключая «Пир во время чумы», имевший другой источник). Это верно лишь отчасти. Действительно, заинтересованность Пушкина «Драматическими сценами» Барри Корнуола засвидетельствована самим Пушкиным. В наброске заглавия для «маленьких трагедий», о котором мы говорили выше, рукой Пушкина в центре листа написано крупно: «Драматические сцены», в то время как все другие варианты набросаны сбоку и мельче. Слово «сцены» удержалось и в других набросках планов изданий, намечавшихся Пушкиным и собранных недавно в книге «Рукою Пушкина».

Но, помимо этого, есть внутреннее сходство в композиции сцен у Корнуола и Пушкина. Оба они замыкают тему в две-три лаконические сцены, с небольшим количеством персонажей, действие развертывается быстро, сжатое и временем и пространством.

Этим и ограничивается влияние английского драматурга на Пушкина. Попытки некоторых пушкинистов выйти за эти пределы нельзя считать успешными и плодотворными. Вот, например, как Д. Якубович аргументирует такую попытку в своем «Введении» к комментариям в новом советском академическом издании сочинений Пушкина (том VII): «Самая тематика «Сцен» Корнуола не могла не заинтересовать Пушкина в болдинскую осень. Тема отравления вином в «Людовике Сфорца» с размышлениями об убийстве и злодействе; образ Клеопатры («Возвращение Марка Антония»); колорит испанской ночи («Жуан»); монолог о бедности («Сокол») — все это тогда же должно было привлекать к себе внимание Пушкина, и, вероятно, не случайно отдельные ситуации, строки, образы, может быть, даже собственные имена (Филипп, Диего) из «Сцен» Корнуола прозвучали в «Моцарте и Сальери», «Скупом рыцаре», «Каменном госте».

Нельзя не удивляться легковесности этого утверждения. Тема отравления вином, например, прозвучала уже давно в шекспировском «Гамлете», как и «размышления об убийстве и злодействе». Образ Клеопатры никакого отношения не имеет ни к Лауре, ни к Доне Анне, ни к Мэри, ни к Луизе и также, не без мастерства, уже был показан Шекспиром. Колорит испанской ночи был передан Пушкиным задолго до знакомства с Корнуолом в романсе «Ночной зефир струит эфир», написанном в 1824 году, а Жуан английского драматурга, убивающий из ревности свою жену, сходен с героем пушкинской трагедии только по имени. Монолог о бедности («Сокол»), переведенный Пушкиным («О, бедность, запомнил я урок твой горький»), совпадает с монологом Альбера лишь в словах «О, бедность, бедность», но для того, чтобы написать эти слова, Пушкину едва ли нужно было предварительно найти их у Корнуола. Собственные имена Филиппа, Диего также не требовали

заимствований у Корнуола, так как Пушкин еще в Кишиневе и Одессе писал и о Квироге, и о Риего, и о Фердинанде, и о «гишпанском табаке» (из письма к Гнедичу), среди пачек которых, наверное, было несколько испанских имен, вроде Филиппа и Диего.

Сам Барри Корнуол везде подчеркивает, путем обширных эпиграфов, свою связь с трагиками елизаветинской сцены — Вебстером, Бьюмонт и Флетчером, Бен-Джонсоном и Шекспиром. Эпиграф из «Гамлета» стоит впереди его драматического очерка «Средство побеждать». Для Пушкина изучение Корнуола отнюдь не было уходом от Шекспира, а лишь поисками тех сценических форм, которые были более приемлемы для русской сцены.

В практике современного Пушкину русского театра небольшие пьесы, состоящие из двух-трех сцен, были типичным явлением. Они входили в состав спектакля, совмещавшего в один вечер различные жанры, от водевиля до драмы и балета. Вот одна из программ такого спектакля, включавшая и пушкинского «Скупого рыцаря»:

На Александринском театре

будущий понедельник, 1 февраля, российскими придворными актерами представлено будет в пользу актрисы г-жи Каратыгиной
в первый раз

МАРИЯ

или

17 ЛЕТ ИЗ ЖИЗНИ ЖЕНЩИНЫ,

драма в трех действиях, соч. г-жи Ансело, переведенная с французского.
В первый же раз

СКУПОЙ РЫЦАРЬ,

сцены из ченстоновой трагикомедии в стихах А. С. Пушкина.
В первый же раз

ДАМСКИЙ ДОКТОР,

водевиль в одном действии, переделанный с французского г. Ленским.

В сущности, Брянский и Сосницкий, взявшие в свой бенефис «Моцарта и Сальери», и Пушкин, давший им эту трагедию, одинаково ошиблись. Первые предполагали, что имеют дело с обычной пьесой в стихах, более или менее доступной пониманию публики, а второй все же на миг допустил, что огромная идейная и художественная высота этой драмы могла быть раскрыта тогдашней сценой.

Это расхождение между драматургом Пушкиным и театром николаевской эпохи продолжалось и после смерти поэта. Лишь Щепкин и Росси показали, как нужно играть «маленькие трагедии», раскрыв полностью на подмостках правду поэта.

В «маленьких трагедиях» основной закон пушкинской театральной поэтики — «истины страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах» — воплощен в полной мере, но «живительное семя» психологической правды и «истины страстей»,

брошенное им в «порабощенные бразды» русской придворной сцены, еще долго не могло дать тех всходов, на которые он рассчитывал, творя свои трагедии.

3

«Скупой рыцарь» был первой пьесой из цикла «маленьких трагедий», законченной 23 октября 1830 года в Болдине, но опубликована она значительно позднее «Моцарта и Сальери» и «Пира во время чумы»—в 1836 году в первом томе «Современника». Скрыв свое авторство, Пушкин повел читателя по ложному пути. Ссылка на «Сцены из ченстоновой трагикомедии» была мифической. Никакой пьесы на такую тему в трехтомном собрании сочинений Вильяма Шенстона, известного в России под именем Ченстона, не было. Мотивы этой мистификации выяснены исследователями достаточно убедительно. Пушкин не желал, чтобы кто-нибудь мог подумать, что в отношениях старого барона и Альбера отражены его собственные отношения с отцом: как известно, отец поэта был и скуп и подозрителен («Отец мой... выбегает и всем объявляет, что я его бил, хотел бить, замахнулся, мог прибить»,— из письма к Жуковскому от 31 октября 1824 года).

Пушкиниана насчитывает многочисленные поиски источников этой пушкинской трагедии. Изображение скупости и скупцов в мировой литературе так многочисленно, что ни один исследователь не рискует вытащить свой невод пустым, опуская его в это обширное море. Вот почему указание М. Розанова (сборник статей в честь академика А. Н. Соболевского) на «Божественную комедию» Данте столь же убедительно, как и указание П. Морозова на «Дон Жуана» Байрона. Вот те авторы, на которых ссылаются обычно в пушкиниане как на «вдохновителей» Пушкина в этой трагедии: Плавт, Данте, Шекспир, Вальтер Скотт, Мольер, Мильман, Гольдони, Марло, Гофман, Детуш, Граццини, Державин, Сумароков, Княжнин. Оказывается, что в одну маленькую пьесу Пушкин вместил чуть ли не половину мировой литературы.

И все же среди этих подчас и анекдотических ссылок есть очень ценные и полезные указания для уяснения тех литературных традиций, к которым примыкает «Скупой рыцарь». И прежде всего наше внимание должно быть привлечено к тем драматургическим обработкам темы о скупости, на фоне которых появилась пушкинская трагедия. Пушкин мог обработать эту тему в любом жанре, и если он выбрал для нее именно жанр драматургический, то мы обязаны в первую очередь увидеть в ней один из опусов пушкинского театра, тесно связанного с его театральной поэтикой. А эта поэтика опиралась на опыт всего мирового театра в целом.

Прежде всего из этого обширного фона представляется целесообразным выделить те пьесы, которые могли влиять на Пушкина не только со страниц книг, но и с подмостков театра. Это прежде

всего «Скупой» Мольера, игравшийся на петербургской сцене в 1819 году, причем центральную роль Гарпагона играл тот самый Величкин, фамилией которого Пушкин обозначил, как мы видели выше, одну из центральных ролей в его комедии об игроке. В «Зеленой лампе» Пушкин мог делиться своими впечатлениями об этом спектакле, разделяя или оппонируя мнению Д. Н. Баркова о том, что «прекрасная и трудная роль Гарпагона сыграна г. Величкиным лучше, нежели можно было ожидать». Как раз перед тем, как Пушкин написал «Скупого рыцаря», на московской сцене (премьера — 31 января 1830 года) прошли спектакли «Скупого» Мольера в новом переводе С. Т. Аксакова. Пьеса вызвала отклики в печати и могла особенно заинтересовать Пушкина, так как роль Гарпагона играл М. С. Щепкин, с которым он был уже знаком.

В детские годы Пушкина на Московском театре, как мы видели в первой главе, достаточно хорошо знакомом поэту, большие успехом пользовалась опера «Двое скупых» Фальберга с музыкой Гретри, переведенная Федором Геншем и изданная «иждивением Н. Новикова и Компании» еще в 1783 году. В ней скупец Мартын поет:

Как я радостно взираю
На сокровища свои,
Дух и сердце прилепляю
К вам, о денежки мои!
Я вас буду сберегать,
Рассчитать,
Целовать,
Я вам буду удивляться,
Буду вами любоваться.
Вижу счастье пред собою,
Вместе с золотой казною.
...Грудь с прекрасною ногой
Я не ставлю дорогой.
Мне червонцы золотые,
Деньги, деньги дорогие
Могут сладость приносить,
Могут звоном веселить.

Сценические обработки темы о скупости были не менее обширны и настойчивы, чем чисто литературные, и часто трансформировались, перекрещивались, видоизменялись, переходя из жанра в жанр, из драмы в комедию, из водевиля в оперу. Драматурги брали свое «добро» всюду, где только оно имелось. Так, например, новелла итальянского писателя Граццини «Гримальди», в центре которой был образ скряги и скупца, была обработана английским драматургом Генри Мильманом в его трагедии «Фацио», ссылки на которую особенно упорны в пушкиниане, посвященной пушкинскому «Скупому рыцарю». Но пьеса Мильмана в свою очередь подверглась переработке на французской сцене под пером Сулье и Дюма-отца. Любопытно, что даже излюбленная комментаторами пушкинской трагедии ссылка на роман Вальтера Скотта «Пертская красавица» имеет рядом такое примечание А. Чебышева в его

статье «Заметка о «Скупом рыцаре» Пушкина» в сборнике «Памяти Л. Н. Майкова» (1902) относительно монолога Жеронта в одной из комедий Детуша: «Основная идея этого монолога та же, что и монологов врача Двининга (персонаж романа Вальтера Скотта) и скупого рыцаря. Это хвалебный гимн скупости, восхваление денег, дающих людям власть на земле. Подобно герою пушкинской драмы, скряга Жеронт... довольствуется одним сознанием того, что он имеет возможность исполнять всякое свое желание». Комедии Детуша печатались и игрались в середине XVIII века и могли быть известны Вальтеру Скотту. Согласно записям «Летописи» Арапова под рубрикой «сезон 1828/29 года», на французской петербургской сцене «играли Мольера, Бомарше, Мариво, Детуша и пр.». Пушкин, таким образом, мог видеть эту комедию Детуша на сцене. Трансформация жанров и переход сюжетов из новеллы и романов на сцену и, обратно, со сцены в повествовательную прозу и стихи прекрасно были ему известны, судя по тому искусству, с которым он возвратил в своем «Анджело» пьесу Шекспира к той новелле Джиральди Чинтио, из которой она была взята [2].

Пушкин в заметке о Шекспире (1834) указывает на ту драматургическую и сценическую традицию, к которой примыкает его «Скупой рыцарь». «У Мольера скупой скуп — и только, а у Шекспира Шейлок скуп, сметлив, мстителен, чадолюбив, остроумен». С полным основанием Б. Томашевский в своей статье «Маленькие трагедии» Пушкина и Мольер» в первом выпуске «Временника» (1936) пишет: «Не случайным является, что из трех оригинальных трагедий болдинской осени 1830 года две по сюжету параллельны пьесам Мольера — «Каменный гость» и «Скупой рыцарь»... в разработке драматических характеров он совершенно не случайно отправлялся от характеров Мольера... Классическому скупому он противопоставил романтического скупого, классическому Дон Жуану — романтического».

К последнему замечанию, не вполне верному в отношении «Каменного гостя», мы еще вернемся, но установленное Томашевским как бы сознательное «соревнование» Пушкина с Мольером в «Скупом рыцаре» очень плодотворно для установления связи опытов Пушкина прежде всего с театральной традицией. Сам Мольер, как известно, не придавал особого значения печатанию своих пьес, создавая их в основном для театра. Об одной из своих изданных комедий он писал: «Я не советую читать эту комедию тому, кто не обладает глазами, способными при чтении видеть всю игру так, как она происходит в театре». Первенствующее значение «Скупого» Мольера в историко-литературной биографии пушкинской трагедии особенно ценно еще потому, что Пушкин, как мы видим, не только умел «при чтении видеть всю игру», но и мог видеть ее на сцене, имея случай сравнивать при этом игру Величкина и Щепкина, Гарпагон которого, по свидетельству современников, был «торжеством» последнего.

Достоинства «Скупого рыцаря» исчерпывающе определил Белинский: «По выдержанности характера (скряги, его сына, герцога, жида), по мастерскому расположению, по страшной силе пафоса, по удивительным стихам, по полноте и оконченности, — словом, по всему эта драма — огромное, великое произведение, вполне достойное гения самого Шекспира».

В вступлении к оценкам «драматических опытов» Пушкина Белинский указывает, что по драматическим элементам южных поэм Пушкина «уже можно было видеть, что он может приобрести такие же успехи и в драматической поэзии, какие приобрел уже в лирической и эпической». Для Белинского, как театрального критика, его замечание о «мастерском расположении» сцен «Скупого рыцаря» было решающим аргументом в вопросе, были ли опыты Пушкина так же успешны в области «драматической поэзии», как и в «лирической и эпической». Расположение сцен в драматическом жанре определяет прежде всего мастерство драматурга, так как можно обладать всеми остальными качествами, перечисленными Белинским (выдержанность характера, сила пафоса, удивительные стихи), и все же не дать впечатления «полноты и оконченности», которые обязательны для произведения, рассчитанного не только на читателя, но и на зрителя.

Этому основному условию сценического произведения «Скупой рыцарь» Пушкина удовлетворяет в полной мере, несмотря на то, что в нем вторая сцена отдана исключительно огромному монологу старого барона. Это «рассказ», но о нем можно повторить слова Вольтера по поводу одной из пьес Мольера: «В «Школе женщин» все вертится на рассказе, но он ведется так мастерски, что кажется действием». И действительно, по силе, доходчивости образов, вызываемых рассказом барона Филиппа, эта сцена является шедевром в области сценических монологов, и недаром почти все большие актеры, от Каратыгина до Дальского, выбирали ее для чтения на эстраде.

И в самом деле, разве вместе со словами:

> Тут есть дублон старинный... вот он. Нынче
> Вдова мне отдала его, но прежде
> С тремя детьми полдня перед окном
> Она стояла на коленях воя.
> Шел дождь, и перестал, и вновь пошел, —

перед зрителями не встает потрясающая картина, полная огромного драматизма? Между этой женщиной и бароном происходит борьба, о которой мы узнаем из дальнейших слов:

> Притворщица не трогалась; я мог бы
> Ее прогнать, но что-то мне шептало,
> Что мужнин долг она мне принесла
> И не захочет завтра быть в тюрьме.

Дублон был отдан, но и вдова и сам барон перед тем переживали очень много. Для нее это был, очевидно, последний дублон, обес-

печивавший пропитание на ближайшие дни для всей семьи, а для него — та монета, которую он вырвал из руки «притворщицы» лишь потому, что чутье страстного ростовщика и скупца подсказало ему, что она у нее все же есть. Этот дублон дорог ему как знак победы, выигранного сражения. Вот то «действие», которое заключено в этих немногих словах, оно поистине трагическое не только по своему идейному смыслу и содержанию, но и по пластичности, конкретности художественного метода, вовлекающего зрителя и читателя в драму, произошедшую перед окнами замка барона.

А слова барона о другом дублоне:

А этот? Этот мне принес Тибо —
Где было взять ему, ленивцу, плуту?
Украл, конечно, или, может быть,
Там на большой дороге, ночью, в роще...

И все. И только. Одна лишь строчка: «Там на большой дороге, ночью, в роще». Но перед зрителем, если только актер сумеет эту строчку не только «прочесть», но и «сыграть» в пушкинском понимании сценической игры, встает страшная картина ночного убийства. На первом дублоне слезы вдовы, на втором—кровь путника. Поэт-драматург этими «сценами» как бы подготовляет зрителя к зрелищному восприятию слов:

Да! Если бы все слезы, кровь и пот,
Пролитые за все, что здесь хранится.

Скажи эти слова барон раньше «рассказа» о вдове и Тибо, они бы, при всей их силе и яркости, не вызвали тех образов, которые они невольно вызывают тогда, когда мы уже «видели» и рыдающую вдову и убийство «в роще». В этом смысле весь монолог Филиппа пронизан стремлением и умением дать зрителю не только слышать, но и «видеть» все то, о чем он говорит. В этом шедевре нет почти ни одного слова, понятия, образа, которое не «действовало» бы: окровавленное злодейство «вползет» и «руку будет мне лизать», монеты «рыщут» по свету, сокровища «растут», вложить ключ в замок для барона то же по ощущению, что «вонзить в жертву нож», сокровища «потекут» в атласные дырявые карманы, даже совесть «грызет», как «когтистый зверь».

Что же касается первой и последней сцены, то их драматургическое мастерство, как завязки и развязки, экспозиции и финала, не требует особых доказательств. В особенности замечателен эпизод с вызовом отца сына на поединок:

Барон

Ты здесь! ты, ты мне смел!..
Ты мог отцу такое слово молвить!..
Я лгу! и перед нашим государем!..
Мне, мне... иль уже не рыцарь я?

Альбер

Вы лжец!

Барон

И гром еще не грянул, боже правый!
Так подыми ж, и меч нас рассуди!

(Бросает перчатку, сын поспешно ее подымает.)

Вот где основное отличие образа скупого, созданного Пушкиным, от скупого Мольера, помимо различия планов комического и трагического. Гарпагон, как характер, весь дан уже в первой сцене, остальное — лишь те гениальные ситуации, в которые его ставит автор. У Пушкина его Филипп не раскрыт полностью во второй картине, хотя уже ряд намеков и как бы вскользь брошенные слова дают его не только как страстного скупца, но и как сильного, властного, смелого рыцаря («при мне мой меч, за злато отвечает честной булат»). Но лишь в последней сцене этот рыцарь скупости делается и рыцарем чести в ее средневековом понятии, допускавшем все — и грабежи на дорогах, и клевету на сына, и издевательства над вассалами,—но не терпевшем обвинения во лжи «перед государем». Таково же понятие о чести у его сына. Альбер стерпел обвинение отца в ужаснейшем умысле — отцеубийстве, но бросился он в комнату лишь тогда, когда услышал слово «обокрасть». Эта верность Пушкина нравам и колориту эпохи помогла ему не только противопоставить буржуазному образу Мольера средневековый образ Филиппа, но и раскрыть его в той полноте и разнообразии чувств и особенностей, о которых он говорил в своей заметке о Шекспире и Мольере.

Это не только «скупой рыцарь», но и «рыцарь скупости», готовый не только к «обузданию страстей» и «горьким воздержаниям», но и к войне за герцога, способный пойти на поединок с сыном лишь за слово «лжец». Это сочетание скупости и рыцарства дано Пушкиным с такой силой и полнотой, с таким мастерством и вдохновением, что по праву «Скупой рыцарь» может считаться одним из счастливых его драматургических созданий.

4

«Моцарт и Сальери» были закончены 26 октября, через три дня после того, как был написан «Скупой рыцарь». Эта необычайная даже для Пушкина быстрота работы над «маленькими трагедиями» показывает, что трагедия была задумана и, возможно, частью написана до знаменитой болдинской осени 1830 года. Сообщение Д. В. Веневитинова о том, что у Пушкина есть еще «Самозванец» и «Моцарт и Сальери», занесено в дневник Погодина под рубрикой 11 сентября 1826 года. Отсутствие рукописи трагедии не позволяет воспроизвести даже приблизительно творческие размышления автора над ее темой, но все же можно сказать смело,

что ни в одной из четырех маленьких трагедий театральная природа возникновения и обработки замысла поэта не обнажена в такой степени, как в «Моцарте и Сальери».

Мы уже указывали в главе «Детские годы» на популярность Моцарта и Сальери (в допожарной Москве), когда на ее сценах шли оперы Моцарта и Сальери. Для москвичей это были прежде всего театральные композиторы, работающие на оперной сцене. Комментатор «Моцарта и Сальери» в новом советском академическом издании сочинений Пушкина М. П. Алексеев, совершенно правильно указывая, что образ Моцарта раскрывался Пушкину «и в театре и в концертном зале», почему-то умалчивает об этих детских впечатлениях поэта, хотя сам Пушкин в послании «К сестре» (1814) упоминает об этом:

Иль звучным фортепьяно
Под беглою рукой
Моцарта оживляешь?
Иль тоны повторяешь
Пиччини и Рамо?

О. С. Пушкина могла «Моцарта оживлять» по изданным в Петербурге в 1795—1796 году И. Д. Черстенбергом увертюре и клавираусцугу «Волшебной флейты», поставленной в 1796 году впервые на придворной петербургской сцене («Увертюры и лучшие арии, выбранные из оперы, называемой Волшебная флейта, для пиано-форте, с русским и немецким текстом»).

И Пиччини, и Рамо, и Моцарт в семье Пушкиных, любителей-театралов, возбуждали преимущественно театральные ассоциации, так как знаменитая война «глюкистов» и «пиччинистов» происходила не только на оперной сцене и в зрительном зале. Такой же осталась и та полемика между «моцартистами» и «россинистами», о которой писал «Московский телеграф» в 1825 году. Спектакли «Дон Жуана» Моцарта на итальянской сцене в Москве в феврале этого года были победой «моцартистов», так же как спектакли «Свадьбы Фигаро» в сезон 1826/27 года, на которых мог бывать Пушкин после своего возвращения из ссылки.

Таким образом, обдумывая тему и сюжет «Моцарта и Сальери», Пушкин не мог остаться в стороне от театральных споров, доносившихся из московского зрительного зала и волновавших его друзей и знакомых — А. Д. Улыбышева, В. Ф. Одоевского, Н. Б. Юсупова и др. В статье Улыбышева в «Московском телеграфе», например, уже был поставлен вопрос о двух типах гения в музыке — «вечных» и «временных» — применительно к спорам о Моцарте и Россини. Для Пушкина, оставшегося верным Россини, это противопоставление было лишено убедительности персонально, но сама постановка проблемы могла его глубоко взволновать, тем более, что она опиралась на факты — Сальери был еще жив, когда шли моцартовские спектакли в Москве, но Моцарт еще волновал сердца тогда, когда Сальери был уже почти забыт.

И, наконец, третье имя, Бомарше, вошедшее в его трагедию, было уже целиком от театра. Не случайно он введен в реплику Сальери, как автор «Женитьбы Фигаро». И для Моцарта он ведь не только соавтор Сальери по опере «Тарар». Комедия Бомарше была источником его собственной оперы «Свадьба Фигаро», ставшей настолько популярной, что даже слепой скрипач играет из нее мотив арии «Вы, которые знаете».

Но не только для этого Пушкину нужно было введение имени Бомарше в трагедию. Оно послужило ему прежде всего для великолепного драматургического приема обострения самой развязки конфликта. Для этого Пушкин воспользовался легендой об отравлении Бомарше двух его жен, о которой как бы случайно вспоминает Моцарт в связи с разговором о нем:

...Ах, правда ли, Сальери,
Что Бомарше кого-то отравил?

Это упоминание Моцарта в момент, когда Сальери готовится пустить в ход «последний дар» Изоры, должно было заставить вздрогнуть самого Ричарда III, но только не Сальери, не видящего в своем решении преступления и расценивающего его лишь как жертву во имя искусства. Вот почему он как будто спокойно и невозмутимо встречает этот поистине разящий в самое сердце вопрос Моцарта и отвечает цитатой из Вольтера:

Не думаю: он слишком был смешон
Для ремесла такого.

Это ответ не только Моцарту, но и самому себе. Сальери осознает трагизм своего положения и поступка не в плане жизненном и житейском, а в плане творческом и художественном. Бомарше, автор веселых и смешных комедий, не мог пойти на такое «ремесло», как отравление жен. Только человек больших критических раздумий и свершений в сфере икусства, каким считает себя Сальери, может пойти на убийство и преступление, если к этому взывает его «избрание» («я избран, чтоб его остановить»).

Следующая реплика Моцарта, опять-таки в связи с Бомарше, быстро приближает развязку:

. . . . . Он же гений,
Как ты, да я. А гений и злодейство
Две вещи несовместные. Не правда ль?

Пушкин почти нигде не ставит ремарок, указывающих на какие-либо душевные движения его героев, но мы можем, уже зная его Сальери, почти ощущать тот вихрь противоборствующих чувств, который возникает в его душе при этих словах Моцарта. Его друг считает его гением, равным себе, и ставит резко и прямо вопрос, как бы читая в его душе: совершив «злодейство», не сам ли опровергнешь себя и докажешь, что ты не гений? Что именно так

прозвучала реплика Моцарта в ушах Сальери, показывает совершенно отчетливо его финальный вопрос, кончающий трагедию и как бы подводящий итог его раздумьям:

...Но ужель он прав,
И я не гений? Гений и злодейство
Две вещи несовместные. Неправда:
А Бонаротти? иль это сказка
Тупой, бессмысленной толпы — и не был
Убийцею создатель Ватикана?

И все же даже в это мгновение не дрогнула рука Сальери. На вопрос Моцарта он отвечает:

Ты думаешь?

(Бросает яд в стакан Моцарта.)

Ну, пей же.

Вот то огромное, острое психологическое и идейное содержание, которое заключено в рамках семнадцати стихов о Бомарше. Поистине надо удивляться тому мастерству, с которым Пушкин ведет этот диалог, вскрывающий с необычайной силой и «смелостью изображения» сценическую и психологическую ситуацию последней сцены этой удивительной трагедии, в которой действуют всего лишь два персонажа, не считая слепого музыканта без слов.

Театральный фон «Моцарта и Сальери», все музыкальные упоминания и события, о которых рассказывает Сальери в своем первом монологе, настолько точно и верно переданы Пушкиным, что до сих пор ни один из музыкантов-исследователей, писавших об этой трагедии, не мог указать ни одной ошибки Пушкина в этой области [3]. А между тем рассказ Сальери о «великом Глюке», открывшем ему «глубокие, пленительные тайны», о Пиччини, пленившем «слух диких парижан», о том, как он впервые услышал «Ифигении начальны звуки», — все это не только театральные факты, но и главнейшие этапы творческого развития такого выдающегося оперного композитора, каким был Сальери, имя которого при жизни Моцарта гремело больше имени автора «Реквиема».

Антонио Сальери (1750—1825) отнюдь не был неудачником и обойденным славой творцом. И если он сам говорит: «Не я один с моей глухою славой», то это только потому, что он узрел в Моцарте того подлинного и бессмертного гения, в сравнении с которым всякая слава, добытая ценой «любви горящей, самоотвержения, трудов, усердия, молений», делается «глухой» и меркнущей. Автор сорока популярных опер («Армида», «Семирамида», «Горацио», «Пальмира», «Школа ревнивцев» и др.), ученик Глюка, придворный композитор и дирижер итальянской оперы в Вене, Сальери пользовался покровительством императора и двора и ни в чем не нуждался, в то время как Моцарт вел нищенскую жизнь и был даже погребен в общей могиле для бедных. О Сальери Бомарше писал в предисловии к тексту оперы «Тарар», напечатан-

ном в первом томе его сочинений (в библиотеке Пушкина имелось шеститомное издание 1828 года): «Этот большой композитор, гордость школы Глюка, обладая стилем своего великого учителя, наделен от природы изысканным вкусом, здравым смыслом, необыкновенным драматическим талантом».

Мог ли «завидовать» такой композитор судьбе Моцарта, его театральному успеху и музыкальной карьере? Он сам с негодованием отвергает эту мысль:

Кто скажет, чтоб Сальери гордый был
Когда-нибудь завистником презренным...

Сальери не знал чувства зависти, которую он сравнивает со «змеей, песок и пыль грызущую бессильно». Он

. . . . . наслаждался мирно
Своим трудом, успехом, славой; также
Трудами и успехами друзей.

Почему? Да потому, что все эти успехи друзей и врагов были в такой же степени «законны», как и его собственные,— все они были добыты «ценою трудов, усердия», лишь в трудной борьбе с «ремеслом», которое и является единственным «подножием искусству» для них.

Не таков Моцарт, чья гениальность «как беззаконная комета» явилась «в кругу расчисленном светил». Именно так ощущает его гений Сальери. Он лжет самому себе, когда говорит, что Моцарт «гуляка праздный». И Сальери и Пушкин знали, что Моцарт много и усердно работал над своими произведениями и над своим образованием. Ромэн Роллан в своей книге «Музыканты прошлых дней» замечает: «Я отнюдь не думаю, что Моцарт мало работал». Известны слова Моцарта, сказанные дирижеру Кухарцу во время работы над «Дон Жуаном»: «Очень ошибаются, думая, что искусство мне так легко дается. Вы не найдете ни одного известного автора, которого бы я не изучил со вниманием, часто в несколько приемов». Он знал немного по-латыни, учился французскому, английскому и итальянскому языкам, увлекался изучением алгебры и математики. Нет, не «гулякой праздным» был Моцарт, но творчество было для него радостью и наслаждением. «Сочинять — вот моя единственная радость, моя единственная страсть», — говорит Моцарт в одном из своих писем. Клевета Сальери так прочно утвердилась, что даже в наше время некоторые рецензенты подходят к исполнителям роли Моцарта с требованием дать именно «гуляку праздного», не замечая, что не напрасно же Пушкин вложил эту характеристику именно в уста Сальери, как очень яркую черту в психологической подготовке его к решению отравить Моцарта.

Обвинение Сальери гораздо серьезнее:

Что пользы в нем? Как некий херувим
Он несколько занес нам песен райских,
Чтоб, возмутив бескрылое желанье
В нас, чадах праха, после улететь.

Вот основной грех Моцарта перед искусством, по мнению Сальери. Там, где некое чудо, небесное озарение, сверхъестественное явление, дар свыше,— там нет искусства. Такой гений не имеет «наследника», не «подымает», не двигает, не совершенствует то, что Сальери дороже жизни,—«одну музыку». И потому он «враг» («и наконец нашел я моего врага»), которого надо во имя искусства уничтожить.

В этом конфликте на чьей стороне сам Пушкин? Если Моцарт только «чудо», только «херувим», только случайный гость земли, то он, несомненно, чужд и Пушкину, для которого не было искусства вне упорного труда и мук творчества. Это дало повод одному из писавших на тему «Пушкин и музыка» даже предположить, что Пушкин «поверяет нам через Сальери(!) свои сокровенные мысли об искусстве»[4]. Надо забыть совершенно пушкинскую формулу поэзии, как «союза волшебных звуков, чувств и дум» («Евгений Онегин»), чтобы притти к такому чудовищному заключению.

Свои думы об идеальном композиторе, как и свои размышления об идеальной актрисе в «Каменном госте», Пушкин основывал на глубоком и обширном знакомстве не только с творчеством, но и с жизнью артистов и музыкантов. Он был близок с Н. А. Верстовским, М. Ю. Виельгорским, М. И. Глинкой, А. П. Петровым-Есауловым; среди его близких знакомых — А. Д. Улыбышев и В. Ф. Одоевский, долго и упорно работавшие над теорией и историей музыки; в «Борисе Годунове» он вводит песню Варлаама, в «Каменном госте» — два романса, в свои стихи — ряд замечательных строк и упоминаний о музыке, пении и исполнении, в уста одного из гостей Лауры он вкладывает одно из своих гениальнейших прозрений:

... Из наслаждений жизни
Одной любви музыка уступает:
Но и любовь — мелодия...

Об его увлечении операми Россини мы уже говорили. Его увлечение цыганской песней общеизвестно, так же как и поиски подлинных народных песен.

При таком интересе к музыке и ее представителям было бы странно, если бы Пушкин в самом своем «музыкальном» произведении по теме и сюжету не выразил отчетливо свое понимание музыкального гения и его природы. И действительно, в образе Моцарта Пушкин воплотил свое представление о совершенном творце в области, наиболее трудной даже для поэтического определения.

Ключ к пониманию Моцарта как гения дает сам Сальери, рассказывая о себе:

Отверг я рано праздные забавы;
Науки, чуждые музыке, были
Постылы мне; упрямо и надменно
От них отрекся я и предался
Одной музыке. . . . . .

Вот основной грех Сальери. Не в том, что «ремесло» поставил он «подножием искусству». Без ремесла был бы немыслим и Моцарт, родившийся в семье музыканта-профессионала, обучавшего своего сына длительно и настойчиво всей алгебре музыкального искусства. Поверить «алгеброй гармонию» обязан каждый музыкант — иначе перед нами было бы лишь нагромождение звуков. Для Пушкина, писавшего о том, что «вдохновение необходимо и в геометрии, как и в поэзии», не было ничего противоестественного в этом соседстве «алгебры» и «гармонии». Для него, писавшего о «постоянном труде, без которого нет истинно великого», неработающий Моцарт, «гуляка праздный», не был бы подлинным гением. Нет, не в этом повинен Сальери, а в том, что замкнулся в этом мире звуков, что он стал отшельником и «жрецом», что он отверг жизнь, «забавы» и даже «науки, чуждые музыке», все, все, кроме служения своему богу звуков. Но это смерть для подлинного художника и музыканта. Отвергнуть «науки, чуждые музыке», это значит оторвать художника от мира идей и знаний всего человечества и превратить его по существу в узкого схоласта и формалиста, каким и является Сальери. В своем труде о Моцарте Ромэн говорит, что в библиотеке Моцарта находились драматические произведения Мольера и Метастазио, стихи Овидия, Виланда и фон Клейста, а также работы по алгебре и математике. Между мыслями Римского-Корсакова об «архитектонической логике», необходимой композитору, и мыслями Пушкина о том, что «восторг не предполагает силы, ума, располагающего частями в отношении к целому», — полное совпадение[5]. В этом плане совершенно был прав Россини, сказавший про Моцарта: «Вот кто учитель всех, вот кто единственный, в котором было столько же науки, сколько гения, и столько же гения, сколько науки»[6]. В противовес Сальери, Пушкин подчеркивает всю огромную и неистребимую жизненность Моцарта, его глубочайшую связь со всеми впечатлениями бытия, от встречи со слепым музыкантом до забот об оставленной дома жене. Пушкин нарочито вводит все эти «житейские» черты в обрисовку Моцарта и устраняет их из характеристики Сальери, вокруг которого — пустота. Моцарт любит жизнь, «но и любовь — мелодия», не только к женщине, но и ко всему живому, ко всему цветущему на земле. Таким был сам Пушкин, таков его Моцарт. Но не только жизнь любит Моцарт, но и свой труд, свою работу, свои творческие искания. И не случайно Пушкин вложил в его уста характеристику «Реквиема» как «работы»:

...мне было б жаль расстаться
С моей работой, хоть совсем готов
Уж Requiem.

Это подлинная черта мастера, характеризующая и самого Пушкина. И как это далеко от «гуляки праздного»!

Историки музыки, писавшие о «Моцарте и Сальери», были поражены совпадением не только образа пушкинского Моцарта с

подлинным, но и верной характеристикой его творческого процесса. Е. Браудо, например, в первой книжке «Орфея» пишет: «Даже некоторые подробности о творческом процессе Моцарта совпадают в точности с собственными признаниями великого музыканта».

К сожалению, Е. Браудо не указывает точно, какие именно «подробности» вошли в трагедию Пушкина. Очевидно, он имеет в виду предчувствия Моцарта в связи с его работой над «Реквием»:

Мне день и ночь покоя не дает
Мой черный человек. За мною всюду
Как тень он гонится. Вот и теперь
Мне кажется, он с нами сам-третей
Сидит. . . . . .

Между тем Пушкин воспользовался здесь известной легендой о заказчике «Реквиема» не для характеристики творческого процесса Моцарта, а для прекрасного и подлинно драматического обострения сценической ситуации. Сальери уже решил умертвить Моцарта, зритель уже об этом знает («теперь — пора»), и предчувствия Моцарта приобретают совершенно реальный характер: за столом, действительно, сидит «черный человек» — «сам-третей», враг не только Моцарта, но и Сальери,— черная мысль об уничтожении гения во имя ремесла, жизни во имя схемы, полноты, гармонии, простодушия и целостности во имя монашеского, жреческого и формалистического отношения к искусству. Драматическая и сценическая коллизия здесь так напряжена и так уплотнена, что достаточно лишь двух-трех молниеносных реплик, чтобы яд опустился в стакан Моцарта.

Зато другой отрывок в первой сцене всецело посвящен творческому восприятию Моцарта. Мы имеем в виду комментарии Моцарта к его игре за фортепиано. Вот где весь Моцарт в его ощущении собственных творений, в его величайшей скромности («нет— так, безделицу»), в его слегка ироническом отношении не только к своему «божеству» («но божество мое проголодалось»), но и ко всякому выспреннему, приподнятому выражению чувств. Его величайшая жизненная простота вмещает в себя и величайшую мудрость гения. Он говорит:

...Представь себе... кого бы?
Ну, хоть меня — немного помоложе;
Влюбленного — не слишком, а слегка —
С красоткой, или с другом,— хоть с тобой —
Я весел... Вдруг: виденье гробовое,
Незапный мрак иль что-нибудь такое...
Ну, слушай же . . . . . .

Здесь даны не «подробности», а основные признаки моцартовского гения — его светлая влюбленность в мир, его радостное приятие всего сущего и отсутствие в нем всего чрезмерного, трагического и «демонического», что было так свойственно гению Бетхо-

К. С. Станиславский в роли барона

вена. Он влюблен, но «не слишком, а слегка». Он одинаково может быть весел «с красоткой, или с другом», мир цветет для него всеми радостями бытия,— вот почему «виденье гробовое» для него равносильно внезапному «мраку», тому, что нарушает ход вселенной и право человека на счастье.

Реплика Сальери в ответ на его игру:

. . . .Какая глубина!
Какая смелость и какая стройность! —

исчерпывающе определяет его как композитора. Его «глубина» идет от самой жизни и любви к ней, его «смелость» проистекает от его простодушия и верности самому себе, а его «стройность» — от овладения всеми элементами мастерства, подобно тому как «вдохновение» к Лауре пришло после овладения «искусством».

Таков этот «маленький» шедевр Пушкина, самое музыкальное из его созданий.

5

«Каменный гость» был закончен Пушкиным 4 ноября — через восемь дней после окончания «Моцарта и Сальери». Из всех его пьес эта трагедия является наиболее театральной и сценической. Она не ставит перед театром ни технических трудностей «Бориса Годунова», ни психологически-актерских и режиссерских затруднений при постановке «Моцарта и Сальери» и «Скупого рыцаря», с их малым составом действующих лиц и огромным монологом Филиппа, занимающим целиком одну сцену из трех. В «Каменном госте» нет глубоких раздумий Сальери, нет философических размышлений старого барона, нет сознательного устранения любовной интриги, нет сурового отклонения от испытанных приемов впечатляюще-романтического театра, — наоборот, здесь все как будто традиционно, красочно и насыщено всеми «шутками» и «уловками» театра плаща и шпаги — и кладбище, и поединки, и переодевания, и две женщины, контрастирующие друг другу, причем одна из них актриса, поющая два романса, и комический слуга, и, наконец, такой сценический и испытанный временем прием, как оживление статуи, с ее приходом на зов Дон Гуана. И многие актеры приняли эту пьесу за знакомую им «испанскую» драму, не замечая ее огромной идейной высоты и принципиального отличия от многочисленных вариаций этого сюжета на сценических подмостках.

Нет того сценического жанра, который не использовал бы легенду о Дон Жуане, пригласившем к себе на ужин статую убитого им человека. Из сорока восьми известных нам [7] пьес на эту тему драме и трагедии принадлежит двадцать, комедии, трагикомедии и комедии на музыке—десять, опере—четыре, балету—четыре, пантомиме и театру марионеток — три, смешанным жанрам — семь.

Пушкин с его «Каменным гостем» вступил, таким образом, на почву, пропитанную театральной традицией в передаче легенды о

Дон Жуане во всевозможных жанрах и стилях. Уже в детстве в Москве, как мы уже упоминали в первой главе, он мог или видеть, или слышать о балете «Дон Жуан» сочинения Стелято, шедшем в сезон 1806 года. Здесь же, согласно «Запискам» С. П. Жихарева (т. I, стр. 225), на немецкой сцене шла опера Моцарта «Дон Жуан», впервые показанная в России и вызвавшая огромный интерес московской публики. На немецкой же сцене эта опера шла и в Петербурге в сезоны 1817 — 1819 годов, когда Пушкин ежевечерне бывал в театрах. На русской сцене Пушкин мог увидеть оперу Моцарта в Петербурге в сезон 1828 года. Итальянский текст его эпиграфа к «Каменному гостю», однако, свидетельствует, что он записан под впечатлениями спектаклей итальянской оперы, дававшей «Дон Жуана» в Москве в сезон 1826/27 года, когда поэт видел на этой же сцене «Сороку-воровку» (запись Вигеля). Есть, впрочем, в литературе о Моцарте в России упоминание («Русская музыкальная газета», 1906, № 16) о том, что «Дон Жуан» Моцарта ставился изредка в Одессе итальянской труппой в двадцатых годах. Неопределенность датировки и господство Россини на этой сцене дает основание думать, что итальянская оперная транскрипция текста Да Понте стала известна Пушкину все же только в 1826—1827 годах. Ошибка его в эпиграфе, как справедливо указал в своем комментарии в новом советском академическом издании сочинений Пушкина Б. В. Томашевский, свидетельствует, что Пушкин руководствовался не печатным изданием либретто, а впечатлениями о прошедшем спектакле на итальянской сцене. Это записано по памяти, а не списано. Ставя перед текстом своей пьесы эпиграф из оперы Моцарта, Пушкин как бы сам указывал на ту сценическую традицию, которую он намерен был преодолеть в своей новой редакции легенды о Дон Жуане.

Сложнее вопрос о влиянии мольеровского «Дон Жуана» не только в плане литературном, но и сценическом. Знакомство его с «Мольером-исполином» («Городок») до лицея не оспаривается в научном пушкиноведении никем, но все указания в этой области ведут лишь к библиотеке его отца и его декламации, игнорируя совершенно того сценического Мольера, которого разыгрывали на подмостках любительского дворянского театра три Пушкина — Сергей Львович, Василий Львович и Алексей Михайлович. В то время как на русской сцене, и на московской в частности, профессионалы-актеры разыгрывали в 1805—1811 годах «Мещанина во дворянстве», «Скопеновы обманы» («Проделки Скапена») и «Ханжива, или Лицемера» («Тартюфа»), в значительной степени измененных и даже руссифицированных переводчиками и переделывателями, на любительской сцене шел подлинный Мольер, без всяких искажений, на французском языке. Репертуар этих спектаклей известен лишь по случайным записям современников и не дошел до нас полностью. Вот почему отсутствие подлинного мольеровского «Дон Жуана» на подмостках московского профессионального театра в эти годы еще не дает нам уверенности, что Пушкин-под-

росток не мог его видеть на любительской сцене, о которой он вспоминает в своих «Мыслях на дороге».

По выходе из лицея Пушкин мог видеть на петербургской сцене следующие мольеровские спектакли: «Лекаря на зло всем, или Тысяча первый обманутый опекун» в переводе А. А. Корсакова (1 октября 1817 года), «Ученых женщин» в переводе А. Г. Волкова (20 августа 1818 года), «Скупого» (20 апреля 1819 года), «Школу мужей» в переводе С. Т. Аксакова (13 мая 1819 года) и «Мизантропа», о котором Пушкин упоминает в примечании к своему докладу «Мои замечания об русском театре», в связи с игрой Валберховой в роли Селимены.

Мольеровский «Дон Жуан» под заглавием «Дон Жуан, или Каменный гость» в переводе Валберха шел, согласно «Летописи» Арапова, 5 мая 1816 года, когда Пушкин еще был в лицее, но зато балет «Дон Жуан, или Каменный гость» (сочинение Канциани, музыка Канюби) шел 2 сентября 1818 года, и Пушкин, следовательно, мог его видеть.

Таким образом, с одинаковым правом можно утверждать, что Пушкин в замысле своего «Каменного гостя» исходил и из знакомства с героями Моцарта и из сценического ознакомления с трактовками героев Мольера. Вот почему утверждения некоторых исследователей о противопоставлении Пушкиным своего Дон Гуана только Дон Жуану Мольера очень односторонни и противоречат прежде всего эпиграфу, не случайно же поставленному в начале трагедии. Нашей задачей будет показать, что Пушкин шел в своем замысле не от комедийно-бытовой, социально-сатирической и прозаической мольеровской традиции в трактовке темы о Дон Жуане, а от моцартовской, романтической и стихотворной обработки сюжета, руководствуясь не столько текстом Да Понте, сколько глубиной и поэтической силой музыки «врага» Сальери. В этом отношении между «Моцартом и Сальери» и «Каменным гостем» есть та внутренняя связь, о которой свидетельствует и то, что обе пьесы заканчивались в Болдине одна за другой. Мысль о Моцарте и его «фантазии», игранной перед Сальери, как бы перешла и в замысел «Каменного гостя».

Лоренцо Да Понте в мемуарах указывает на изучение им старого испанского театра в поисках сюжетов для опер Сальери, Мартини и Моцарта [8]. Это дает повод Званцеву утверждать, что моцартовский «Дон Жуан» построен либреттистом на основе драмы Тирсо де Молина «Севильский озорник, или Каменный гость», а не на французских и итальянских вариантах этого сюжета. И действительно, между оперой Моцарта и драмой де Молина есть то основное сходство, которое могло заинтересовать Пушкина и как поэта и как драматурга,—культура сценического стиха и целесообразность драматического построения, при котором убитый командор является отцом героини. У Мольера отсутствует эта сценическая традиция обработки сюжета — его командор убит Дон Гуаном, но не связан с действующими лицами никакими отношениями. Прозаическая же

обработка народной легенды неизбежно повела его к снижению трагической темы и стилевому разрыву между бытовой сатирой на современную ему дворянскую молодежь и появлением призраков и самой статуи командора, с ее роковым пожатием руки.

Пушкин взял у Моцарта — Да Понте сжатую, лаконичную стихотворную технику диалогов, зачеркнул все арии и финалы, превратил отца Доны Анны в ее мужа, выбросил все похождения Дон Гуана, дав лишь одну сцену с Лаурой, почти полностью сохранил комический диалог слуги со статуей, выбросил традиционный ужин Гуана с каменным гостем и его ответное посещение гробницы, сократил число действующих лиц, а само действие уместил в четырех небольших картинах и повел его стремительно, бурно, с поразительной экономией и скупостью изобразительных средств. Никаких сельских свадеб и преследований обманутых женщин, никаких комических переодеваний слуги в платье господина, никаких духов и фурий, ничего лишнего, никаких подробностей и украшений, все быстро и неизбежно мчится к роковой развязке.

Но не только это. Меняются и функции и характеристики действующих лиц. Пушкин дает в своем «Каменном госте» как бы предметный урок переделки, оживления, изменения и присвоения традиционных сценических сюжетов, следуя и здесь по пути Шекспира. Сохраняется не только бродячий сюжет, новелла, легенда, запись хронистов, но и те счастливые фабульные и сценические изобретения и варианты, которые можно найти у предшественников драматургов; во всем остальном полная свобода в построении, характеристиках, развитии и, главное, в идейной и философской трактовке темы.

У Тирсо де Молина Дон Хуан — циник, развратник и «озорник», без тени какого-либо чувства и сердечного увлечения, порыва, умиления или преклонения перед красотой женщины и произведением искусства. Сын могущественного фаворита, придворный, он глумится надо всем не из убеждения, а просто из возможности творить зло безнаказанно: король охотно готов простить ему все его злодеяния. Глубже Дон Жуан Мольера, у которого уже появляется какая-то видимость идеи: он глумится не только над женщинами и любовью, но и над божеством и верой людей в небесную награду и добродетель. В сцене с нищим он готов дать ему денег, если он «выругает то, во что верит». В первоначальных изданиях пьесы Мольера эта сцена вычеркивалась из-за ее явного кощунственного характера. И все же его Дон Жуан только «пожиратель наслаждений», лицемер и светский ловелас, хотя в нем есть и смелость, и гордость, и воля быть тем, чем он хочет быть. Любви не знает и он.

Значительнее образ Моцарта, вопреки либретто Да Понте, писавшего текст все же к «комической опере», в которой наличие веселых и шутливых ситуаций было обязательно. Вот почему в ней так выросла роль Лепорелло и так много места отдано придурковатому жениху Церлины — Мазетто, которого избивает Дон

Жуан. Но и сам он по тексту не выше героя Тирсо де Молина. И здесь за его похождениями нет ни чувства, ни идеи. И нужен был гений Моцарта, чтобы вложить в него то очарование, ту красоту, ту силу эмоций и порывов, которые несут его на волнах звуков и мелодий перед потрясенными зрителями-слушателями, приподымают, обогащают, воодушевляют тончайшими переливами страсти, гнева, остроумия, бесстрашия и любви к жизни в ее движении и разнообразии. Даже когда он обманывает простодушную Церлину всеми приемами наглого дворянина, обольщающего крестьянку видениями другой, «благородной» и «утонченной» жизни, музыка уверяет зрителей, что в этот момент Дон Жуан обуреваем подлинной страстью к одной из лучших в мире женщин. Душа Моцарта не терпит обманов и предательств, в свой светлый и доверчивый мир земных радостей и наслаждений он переносит и Дон Жуана. И все же даже этот Дон Жуан не познает истинной и всеочищающей трагической любви, — Моцарт мог дать ему от себя увлечение, страсть, бодрый и веселый дух, смелость и бесстрашие, но он не смог переродить его совершенно.

Пушкин глубоко воспринял именно эту музыку Моцарта, взяв из текста только минимальное — по существу одну лишь сцену приглашения статуи на ужин. Чтобы понять замысел Моцарта, ему было достаточно лишь вспомнить его собственные слова из его «Моцарта и Сальери», уже приведенные выше. Мы считаем необходимым привести их еще раз. Моцарт комментирует свою игру:

... ...Представь себе... кого бы?
Ну, хоть меня — немного помоложе;
Влюбленного — не слишком, а слегка,—
С красоткой, или с другом,— хоть с тобой —
Я весел... Вдруг: виденье гробовое,
Незапный мрак иль что-нибудь такое...

В моцартовском «Дон Жуане» эта «программа» выполнена с огромной «глубиной», «смелостью» и «стройностью» — тремя качествами его музыки, отмеченными самим Пушкиным устами Сальери. Противопоставление света, «влюбленности», веселья, солнечности, земных радостей, шуток, игры и молодости «незапному мраку», «виденью гробовому», тьме и смерти — вот что привлекало Моцарта в легенде о статуе и Дон Жуане. Его герой встречает даже знаменитый кивок командора, его согласие притти на ужин «весело» (ремарки авторов) и беззаботно:

Со мной он снова дружен,
Придет ко мне на ужин.

И лишь появление статуи командора в доме Дон Жуана впервые производит на него трагическое впечатление: «Дон Жуан, пораженный, роняет канделябр и стоит несколько мгновений как окаменелый, затем медленно отворачивается и отступает к авансцене в правую сторону». Но ведь это только ремарка, а что же в это

время делается в оркестре? А. Д. Улыбышев, приятель Пушкина по «Зеленой лампе», автор трехтомной книги о Моцарте, пишет об этом моменте появления командора: «Не требуйте больше шуток от Лепорелло. Время их для него и его хозяина прошло... Каким образом голова человека, не лишившегося рассудка, могла породить эти аккорды, которые разрывают вам всю душу, давят ее, как бремя всех человеческих бедствий... как осуществление тех предчувствий и образов, которые люди с ужасом отталкивают от себя».

Это и есть пушкинско-моцартовское: «Я весел... Вдруг: виденье гробовое, незапный мрак». Все силы преданий, суеверий, оскорбленных «святынь», потревоженных гробниц, все «духи прошлого», все кладбищенские призраки и сама смерть обрушиваются на человеческую радость, влюбленность и жизнерадостность. Дон Жуан гибнет, но даже в этот миг он противопоставляет судьбе, необходимости, фатуму свою непреклонную гордость, мужество и волю и смело подает руку призраку:

Меня не испугает
Зловещий голос твой,—

и в ответ на слово командора «кайся», уже с «холодом ледяным» в крови от прикосновения его руки, Дон Жуан говорит свое непреклонное: «Нет!»

Это «нет» всех великих «бунтарей» против неба и судьбы от Люцифера и Прометея до Бруно и Галилея. Пушкин повторит его в своем «гимне в честь чумы»:

Нам не страшна могилы тьма,
Нас не смутит твое призванье!

Но в своем «Каменном госте» он заменяет его последним восклицанием Дон Гуана: «О, Дона Анна!» И в этой замене он одновременно и следует за Моцартом и уходит от его замысла к своему, так как последняя мысль его Дон Гуана все же не о смерти, не о муках «ада», а о той женщине, которую он полюбил. Это уже не только «нет», но и «да», это то утверждение жизни и любви, которые он противопоставил в своей трагедии призраку смерти; этим утверждением он и завершает пьесу. Моцарт все же, подчиняясь нравам и обычаям своего зрителя, принужден был дать другой финал[9]. После исчезновения командора при сверкании молний Дон Жуан поет:

Страх мне досель неведомый
Всю проникает грудь мою!

А Лепорелло говорит:

Как он дрожит и бьется,
Как в ужасе трясется!

После того как «из-под земли вырывается столб пламени и труп Дон Жуана исчезает в бездне», приходят все персонажи оперы и поют:

Жизнь нам всем дает урок:
Добродетель ждет награды,
Сам себя казнит порок.

Так же кончает и Мольер, репликой Сганареля: «Вот он теперь разделался с разгневанным небом, с попранными законами, с соблазненными девушками... теперь все довольны».

Пушкинский финал настолько же выше финалов Моцарта и Мольера, насколько он сам выше взглядов и мнений не только их публики, но и своей, ему современной. Не это ли заставило его не печатать и не давать на театр при жизни своего «Каменного гостя»?

И в сценарии Моцарта и в текстах предшественников Дон Жуан все же добивается любви женщин обманом. Он обманывает Дону Анну проникая к ней под видом Оттавио; он обманул Эльвиру, обещая ей «быть верным супругом»; он соблазняет Церлину, обещая жениться на ней. Таков же Дон Жуан Мольера, к тому же лишенный музыки Моцарта, набрасывающей на эти обманы легкий покров искренности, минутного увлечения. Но кого же обманывает пушкинский Дон Гуан в пределах той драмы, которую поэту угодно было развернуть перед нами? Лауру? Но она сама называет его «мой верный друг, мой ветреный любовник». Дону Анну? Но он сам открывает ей имя убийцы ее мужа. И замечательная подробность, дважды введенная Пушкиным в текст: возлюбленные Дон Гуана не любили своих мужей — ни Инеза «с печальным взором», муж которой «был негодяй суровый», ни сама Дона Анна, которая на слова Гуана о командоре «он вами выбран был» отвечает: «Нет, мать моя велела мне дать руку Дон Альвару». При величайшей скупости Пушкина на слова, не имеющие отношения к развитию действия и конфликта, при том лаконизме в обрисовке характеров, который смущает актеров, играющих его пьесы, указываемая нами подробность, очевидно, имела особое значение для драматурга — она уничтожала все предшествовавшие драматургические версии о «соблазнителе» Дон Жуане и вела читателя и зрителя к верному пониманию замысла Пушкина.

К этому же ведут, казалось бы, излишние разговоры гостей Лауры об ее игре в только что окончившемся спектакле. Они не имеют непосредственного отношения к развитию действия драмы. Но сама мысль сделать возлюбленную Дон Гуана актрисой уже указывает цель Пушкина: его герой не только любовник, но и ценитель искусства и отчасти сам поэт — он написал слова для первого романса Лауры. И притом, как мы увидим в дальнейшем, Лаура — замечательная актриса. В слова ее гостей и в ответную ее реплику («Да, мне удавалось сегодня каждое движенье, слово») Пушкин вложил всю систему своих взглядов на гармонического

актера, сочетающего «вольное вдохновение» с «верно» понятой идеей поэта.

Таким образом, драматургически Пушкин не совершил ошибки, отдавая первые реплики второй сцены своей трагедии обрисовке Лауры как актрисы. Дон Гуана любит женщина такого же типа, как он,— талантливая, свободолюбивая, капризная в своих привязанностях, прощающая Гуану и самой себе измены («ветреный любовник»), но ценящая его дружбу и уважение («мой верный друг»). Этим самым зачеркиваются Пушкиным все Шарлотты и Церлины Мольера и Да Понта и даже эпизодическое увлечение Дон Гуана переносится в другой мир, в другую атмосферу, в круг людей искусства и театра.

Но это еще не любовь. Оригинальность и глубина пушкинской «вариации» темы о Дон Жуане торжествует свою победу именно тогда, когда его герой познает ту истинную любовь, подлинную, которую никогда не пережили другие Дон Жуаны. Эту любовь могла возбудить в нем только Дона Анна.

Поразительна та смелость и откровенность, с которой Пушкин в этой трагедии вступает в творческое соревнование не только с Мольером и Моцартом, но и с самим «отцом нашим» Шекспиром. Было бы смешно думать, что сценическая ситуация знаменитой сцены между Ричардом III и леди Анной не была учтена Пушкиным, когда он заставил своего Дон Гуана признаться Доне Анне в том, что он убийца командора. Он как бы нарочито заставляет о ней вспомнить, когда Гуан предлагает Анне пронзить его сердце кинжалом, подобно тому как Глостер дает меч леди Анне со словами: «на коленях смерти я прошу». Идея, мысль, или, говоря словами Пушкина, «смелость изобретения», здесь и там как будто одна и та же. Женщина не только прощает убийце своего мужа злодейство за любовь к ней, но и начинает любить его. Драматический гений Шекспира облек эту мысль всеми яркими одеяниями сценической впечатляемости: Анна идет за гробом мужа, Глостер останавливает дерзко процессию, и во время признания Глостера Анна дважды бросается с мечом на злодея. Но за видимостью внешней аналогии на самом деле есть глубокое различие между замыслом Шекспира и замыслом Пушкина даже в пределах данной ситуации, не говоря уже о том, что Пушкин понимал прекрасно различие между жанрами большой исторической трагедии и той «маленькой» психологической драмы, в приемах которой он писал свои «маленькие трагедии» для сцены своей эпохи. Язык страстей и жестов елизаветинской сцены уже не был закономерен и правдив для новой обработки сюжета Дон Жуана в той же мере, как язык Тирсо де Молина и его «Севильского озорника».

Отличие своей Доны Анны от леди Анны Шекспира Пушкин намечает двумя-тремя чертами, но столь значительными, что они не только зачеркивают всякую аналогию между этими женскими характерами, но и схожесть самой сценической ситуации, хотя, как

мастер, любующийся своей работой, Пушкин непрочь репликой о кинжале намекнуть о мече Глостера. Прежде всего, его Анна, в отличие от Анны Шекспира, женщина необычайной простоты, мягкости, доброты и скромности. О своем сердце она говорит: «О, Дон Гуан, как сердцем я слаба». Пушкин, избегавший в своих пьесах психологических ремарок и ограничившийся в «Каменном госте» только двумя, одну из них отдал Анне, написав в скобках перед ее словами «О, ты мне враг»—«слабо». Придавая столь огромное значение тому, как скажет актриса слова о «враге», Дон Гуане, Пушкин тем самым открывал сердечную тайну своей Анны,— она полюбила Дон Гуана уже тогда, когда он скрывался «отшельником смиренным» в Антоньевом монастыре. Вот чем вызвана ее «a parte» при входе в мужнину гробницу: «опять он здесь». Ее сердце, как и сердце Татьяны в «Евгении Онегине», созрело для любви. И она могла бы написать ему:

Ты в сновиденьях мне являлся,
Незримый, ты мне был уж мил,
Твой чудный взгляд меня томил,
В душе твой голос раздавался
Давно... нет, это был не сон!
Ты чуть вошел, я в миг узнала,
Вся обомлела, запылала
И в мыслях молвила: вот он!

И Дона Анна, увидев в первый раз Дон Гуана, могла бы сказать: «вот он».

Леди Анна могла броситься с мечом на Глостера в минуту его признания, так как она его только ненавидела, но кинжал Доны Анны никогда не был бы вынут, даже если бы Дон Гуан был еще убийцей ее отца, как у Шекспира.

Но кроме этого различия, Пушкин счел необходимым подчеркнуть еще одно, на этот раз социальное — его Анна вышла из бедной семьи: «Мы были бедны, Дон Альвар богат». Вдове принца Эдуарда Уэльского, невестке короля Генриха IV, противопоставлена простая и чистая сердцем женщина, в которой нет ничего «командорского», ничего величественного, ничего от звания и богатства, и с полным правом Дон Гуан мог сказать ей:

Вас полюбя, люблю я добродетель
И в первый раз смиренно перед ней
Дрожащие колена преклоняю.

И, вместе с тем, эта «добродетель» женственна и хрупка. Пушкин, как драматург, ненавидевший односторонние и прямолинейные характеристики, считает необходимым показать в ней и любопытство («Я страх как любопытна»), и уловки женского кокетства («А! так вы моей послушны воле»), и боязнь огласки («Если кто взойдет»), и женскую гордость победой над таким известным обольстителем, как Дон Гуан («Так это Дон Гуан...») — мелодия любви здесь окрашена всеми красками женского чувства, а язык

страсти — всеми интонациями пушкинской простой и тонкой музыкально-реалистической речи. Это не мешает быть его Анне чарующим образом огромной силы, «добродетель» которой органически слита со «слабостью» открытого, простого и честного сердца, впервые полюбившего самого «опасного» обольстителя Испании. Только такую женщину мог полюбить Дон Гуан.

С не меньшей силой изобразил Пушкин и Лепорелло, хотя все же надо сказать, что если Анна, Лаура и сам Гуан являются собственными его созданиями, как бы противопоставленными драматургической вековой традиции в обработке легенды о Дон Жуане, то образ Лепорелло в основном все же очень близок и Каталинону Тирсо де Молина, и Сганарелю Мольера, и Лепорелло Моцарта — Да Понта.

Оригинальность пушкинской вариации образа Лепорелло состоит не в изменении его роли иронического комментатора похождений Дон Гуана, а в изменении его удельного веса в развитии интриги и в плане всей пьесы. В то время как в пьесе Мольера и в опере Моцарта он занимает почти такое же место, как и Дон Жуан, в трагедии Пушкина ему отводится более скромная роль только в двух сценах из четырех, причем он совершенно не участвует в тех эпизодах, в которых Дон Гуан обрисован как возлюбленный Лауры и как гость Доны Анны. Если Мольеру и Моцарту он не мешал в то время, как их Дон Жуан объяснялся со своими возлюбленными, то Пушкину, при его новой трактовке героя, его слуга, как комическое лицо, был не нужен в любовных эпизодах, и он отводит его на задний план пьесы, сохраняя все же за ним ту долю «смеха», которая заключена в его формуле: «смех, жалость и ужас суть три струны нашего воображения, потрясаемые драматическим волшебством».

Пушкин поразительно тонко воспринял ту театральную природу «грасиосо» — слуги испанского театра, — на которую ему намекнула опера Моцарта, а не пьеса Мольера, Сганарель которого прошел через традиции итальянской комедии масок. И в то же время его вариация, не порывая с оригиналом, тоньше, глубже, естественней и, мы бы сказали, целесообразнее с точки зрения драматургической характеристики определяет функции Лепорелло как комментатора похождений Гуана до встречи с Анной. Пушкин зачеркивает даже такой испытанный на театре «комический трюк», как перечисление «по каталогу» всех возлюбленных своего господина. Он заменяет его репликой Лепорелло в ответ на слова Гуана «бедная Инеза»:

Что ж, вслед за ней другие были.

И:

А живы будем, будут и другие.

Ни одна фраза Лепорелло не имеет самодовлеющего значения, все, что он говорит и делает, лишь способствует характеристике Гуана и развитию интриги, но вместе с тем актеру дается доста-

точный материал для создания вполне законченного и впечатляющего образа.

«Каменный гость» в драматургическом цикле Пушкина является единственной пьесой, в которой он делает опыт вариации вековой сценической традиции, не порывая с сюжетом, а лишь изменяя его, не зачеркивая целиком уже найденные сценические ситуации, а лишь придавая им другое значение, не вводя новых персонажей, а, наоборот, суживая их круг и устраняя массовые сцены, столь обширные, например, у Моцарта. Но зато он решительно строит по-новому характеры (кроме слуги) и ставит себе другую цель, развивая мысль, уже намеченную в его «Моцарте и Сальери»: противопоставление сегодняшним радостям жизни, всему цветению человеческой любви, страсти, счастья, мужества, воли, дерзости и бесстрашия — грозного, мрачного гибельного «вчера», уже, казалось, погребенного на кладбищах истории. В моцартовской «фантазии» это только обобщенное и отвлеченное «свет» и «мрак», «веселие» и «виденье гробовое». В «Каменном госте» Пушкин углубляет, конкретизирует эту музыкальную идею и воплощает ее под небом средневековой Испании в образах предельной пластичности и выразительности. Дон Гуан Пушкина ничем не оскорбил командора, как у Тирсо де Молина, Мольера и даже у Моцарта, у которого он все же путем обмана покушается на честь его дочери. В пьесе Пушкина Дон Гуан никого не обманывает, и если он убил командора на честном поединке, еще не зная Доны Анны, то это было вызвано, возможно, тиранической ревностью мужа («Он Дону Анну взаперти держал, никто из нас не видывал ее»). Пушкин нарочито оставляет в тумане все подробности и даже причины рокового для командора поединка — не для того ли, чтобы снять с приглашения статуи на свидание с Анной все наслоения легенды о кощунственности и издевательствах Гуана над мертвым! Напротив, он подчеркивает то уважение к командору, которое испытывает Гуан при виде его статуи, хотя она изображает его Геркулесом, в то время как он был мал и тщедушен:

. . . . . и был
Он горд и смел — и дух имел суровый.

Как рисует Пушкин самый момент приглашения статуи? Дон Гуан получил обещание Доны Анны принять его. Он уловил в интонациях ее смущенной речи ответное признание в любви — он счастлив, он в восторге, он чувствует себя, быть может, впервые победителем не только ее сердца, но и своего, не знавшего, что такое любовь. И Пушкин считает необходимым посвятить этому состоянию Гуана следующие строки:

Я счастлив! — Завтра — вечером позднее...
Мой Лепорелло, завтра — приготовь...
Я счастлив как ребенок,—

. . . . . Я счастлив!
Я петь готов, я рад весь мир обнять.

Сцена из трагедии «Моцарт и Сальери». Театр им. Моссовета

Три раза «счастлив» при скупости Пушкина на слова. И даже реплика Лепорелло: «А командор? Что скажет он об этом?», не выводит Гуана из состояния восторга:

Ты думаешь, он станет ревновать?
Уж верно нет: он человек разумный
И верно присмирел с тех пор, как умер.

И лишь поведение самого командора ведет к вторичному поединку и вызову Дон Гуана. Лепорелло говорит ему о статуе:

Кажется, на вас она глядит
И сердится. . . . . .

И здесь Пушкин, опуская ремарку о поведении Гуана в этот момент, предоставляет актеру две возможности сценически разрешить эту центральную ситуацию трагедии. Не придавая значения словам Лепорелло и не глядя на статую, сказать:

. . . . . .Ступай же, Лепорелло,
Проси ее пожаловать ко мне.
Нет, не ко мне,— а к Доне Анне завтра.

В этом случае приглашение — только шутка, бравада.

Но есть и другая возможность сыграть эту поистине роковую фразу Дон Гуана. Он действительно увидел то, что лишь показалось Лепорелло: и тяжелый, леденящий взгляд командора и его не «смирившийся», неразумный гнев. Вот когда на радость и счастье Дон Гуана надвинулись «незапный мрак», «виденье гробовое». И для пушкинского Дон Гуана нет отступления, нет бегства, нет предательства по отношению к собственному «разуму»,— он должен, особенно в такую минуту его высшего торжества, принять этот вызов, ответить на гнев старого мира, всего этого кладбища, всех этих командоров, покупавших себе молодых и прекрасных женщин. И он отвечает. Но все же Гуан еще не вполне убежден в реальности всего произошедшего — возможно, что он лишь ответил самому себе: мог ли он именно так поступить в подобном, совершенно невероятном случае? Весь разум Гуана возмущается этим вмешательством «гробовых» видений в торжество человеческой радости. Теперь, когда он впервые полюбил и вызвал любовь в такой женщине, как Дона Анна, гневный взгляд командора уже не может его смутить. И все же даже в эту минуту он желает предотвратить небывалый, чудовищный конфликт между мертвым и живым, между статуей и человеком, между загробной ревностью и расцветшим чувством. И уже отдав слуге приказание пригласить командора на свидание его с Доной Анной, он сам отходит в сторону и отворачивается. И даже крик Лепорелло при кивке командора не убивает в нем надежды, что все же это только галлюцинация, обман чувств, игра воображения, испытание его воли и мужества. И он в последний раз называет

самому себе все это «вздором» («какой ты вздор несешь»), хотя уже ощущает надвигающуюся опасность. Но ему ли отступить перед ней? И он уже сам повторяет приглашение командора. Лишь вторичный кивок статуи приблизил катастрофу вплотную, подтвердив страшную реальность «виденья гробового» (реальность в условно-театральном плане). И Дон Гуан потрясен. Пушкин лишь двумя репликами передал нам это потрясение. Ему в этот момент нужно было величайшее вдохновение и мастерство, чтобы найти те три слова, которыми на сцене можно передать чувства Дон Гуана. И он их находит, пользуясь приемами величайших классиков драматургии, знавших, что такое восклицание и движение на сцене, сказанное и сделанное большим актером. Первые два слова: «о боже», огромны и значительны не по их прямому смыслу — их может сказать машинально всякий человек, чего-то испугавшийся, они нейтральны и рудиментарны, как «ей-богу» Лепорелло, — но они в устах Дон Гуана в этот момент, при этой ситуации выражают предельно его ощущения, так же как третье слово, «уйдем», передает в движении желание всякого живого и разумного существа уйти, не вступать в общение с мертвецом, вышедшим из могилы. Этими тремя как будто нейтральными словами Пушкин гениально исчерпал сценическую и психологическую ситуацию, дав возможность актеру, играющему Дон Гуана, всеми средствами сценической выразительности раскрыть их огромное содержание.

Таковы две возможности сыграть эту финальную сцену третьей картины пушкинской трагедии. Какая из них ближе к замыслу Пушкина?

Первая возможность намечена уже оперой Моцарта. Его Дон Жуан именно так оценивает свое приглашение и согласие командора притти к нему на ужин. Бравада, шутка, дерзкая игра, кипение страстей и презрение ко всяким призракам.

Моцарт передаст ужас Дон Жуана от пожатия руки мертвеца с силой исключительной и потрясающей, но пока его герой лишь весел и беззаботен.

Перечеркнув эту беззаботность моцартовского Дон Жуана в данном эпизоде, идя по пути трагедии, Пушкин вряд ли мог иметь в виду только шутку, только браваду своего Дон Гуана в момент приглашения статуи. Вот почему мы склонны думать, что Гуан все же увидел взгляд командора и уже не мог отступить. Но и в том и в другом случае не он инициатор вторичного поединка.

Искренен ли он в последней сцене свидания с Анной и действительно ли он «в первый раз смиренно» преклонил «дрожащие колена» перед «добродетелью»? Как мы уже видели, последнее его предсмертное восклицание «о, Дона Анна!» уничтожает всякие сомнения на этот счет. И есть лишь одна его реплика, которая на первый взгляд свидетельствует об его игре с чувствами Доны Анны. Мы имеем в виду его замечание в сторону: «Идет к развязке дело», при словах Анны о том, что у нее только один враг — «убийца мужа». Но кто же канонизировал именно такое понимание

этого пушкинского a parte? Пушкинский Дон Гуан ведь не сразу в последней сцене признается Доне Анне, что он не Дон Диего. Ему нужно было узнать предварительно, что она не любила командора и что он за «сокровища пустые» купил у бедной семьи лучшую девушку в Испании. Он знает, он уверен, что этот «мраморный супруг» придет все же на роковое свидание и ему необходимо встретить его во всеоружии. Чуткая Дона Анна уловила эту тревогу Дон Гуана:

. . . . . Дон Диего,
Так вы ревнивы — муж мой и во гробе
Вас мучит?

Да, мучительна мысль о кивке командора, и Дон Гуан готовится к встрече. Но разве он выйдет из нее победителем, если любви и поцелуя Доны Анны он добьется путем обмана, под маской Дон Диего? Нет, она должна в нем полюбить Дон Гуана, убийцу ее мужа,— только тогда он сможет прямо и не дрогнув посмотреть в глаза призраку. И он приближает развязку этого страшного, небывалого конфликта между ним и командором, он признается ей, что он Дон Гуан.

Вот реальный смысл этой реплики в сторону. Да, «идет к развязке дело» — чудовищная тяжба между любовью и могилой, волей и рабством, гуманизмом и средневековьем, светом и «незапным мраком», разумом и преданьями.

И когда входит командор и Дона Анна падает замертво на пол, Дон Гуан уже знает, что в этой борьбе победил он, а не командор. Что такое смерть для него, сказавшего только что Доне Анне:

Что значит смерть? За сладкий миг свиданья
Безропотно отдам я жизнь.

Нет, здесь нечто большее, чем даже смерть. Вот почему он прежде всего бросается к упавшей Доне Анне. Призрак может подождать. Если она еще жива, то они вместе ответят ему. Еще не все кончено. Дона Анна должна сказать командору, что она любит Гуана, но она молчит: командор поступил нечестно — он лишил ее дара слова.. И тогда Дон Гуан, в ответ на вековой вопрос всех земных и небесных командоров, всех духов тьмы, всех призраков прошлого: «Дрожишь ты, Дон Гуан»,— отвечает гордо и бесстрашно:

Я? Нет. Я звал тебя и рад, что вижу.

Что это? Последняя бравада «севильского озорника», как у Тирсо де Молина, веселого и беззаботного обольстителя, как в опере Моцарта? Нет, это ответ победившего. Он рад тому, что может умереть с именем любимой женщины на устах:

Я гибну — кончено — о, Дона Анна!..

Так кончаеся эта самая драгоценнейшая вариация векового мифа о Дон Жуане.

На исчезнувшей и недавно найденной рукописи «Пира во время чумы» стояла дата «6 ноября», вероятно, обозначавшая день переписки текста с не известной нам черновой. Если вспомнить, что «Каменный гость» был закончен 4 ноября того же 1830 года, то «Пир» был написан всего в два дня, что свидетельствует опять-таки об оформлении в Болдине уже наметившихся творческих замыслов. Не холера, заградившая в эту осень все выезды из Болдина, родила мысль об этой трагедии, — она способствовала лишь скорейшему доведению до конца замысла «перевести» драматическую поэму Вильсона «Чумный город», находившуюся в той же книге четырех английских поэтов, по которой Пушкин знакомился с творчеством и системой Барри Корнуола.

Среди драматического цикла «маленьких трагедий» «Пир во время чумы» занимает особое место. Пушкин здесь впервые выступает таким переводчиком, которого не знали тогдашние драматическая поэзия и сцена. Переводчики или искажали и фальсифицировали оригиналы, или передавали их близко к подлиннику, но без всякой попытки самостоятельного творчества, не говоря уже о примитивной технике самой передачи особенностей стиля того или иного автора. Пушкин и в этой области захотел дать образец такого перевода, в котором сочетались бы и верность оригиналу и собственная трактовка темы. И это удалось ему в полной мере.

Сравнение текстов Вильсона и Пушкина, начатое еще П. В. Анненковым и завершенное ныне Н. В. Яковлевым («Сборник памяти С. А. Венгерова» и VII том нового академического издания), свидетельствует, что там, где Пушкин хотел быть близким к подлиннику, он в совершенстве передал все особенности стиля английского автора, лишь смягчая иногда его патетику, а иногда усиливая и углубляя характеристику событий и персонажей (вместо «печального года» вводится «мрачный год», песня о чуме заменяется гимном в честь чумы и др.).

Но не эти моменты определяют достоинства и идейную целеустремленность этой пушкинской трагедии. Нас интересуют прежде всего те новые акценты, которые внес он в поэму Вильсона, те оригинальные стихи, которые он счел необходимым ввести в нее, и тот драматургический прием, посредством которого он заменил трехактную английскую драматическую поэму одноактной пьесой.

Театр Пушкина некоторые называют «театром поэта», желая подчеркнуть его отличие от обычных и традиционных форм театральной драматургии. В этом определении есть скрытое отрицание действенности и доходчивости до зрителя пушкинских драм. Театр для читателя—вот оборотная сторона этого утверждения, враждебная и пушкинской драматургии и пушкинской театральной поэтике.

Театром поэта были драматические произведения Байрона. И Пушкин, как мы уже видели, резко отрицал его театр, указывая на то, что «его трагедии вообще ниже его гения» и «Каин имеет

одну только форму драмы, но по бессвязности сцен и отвлеченным рассуждениям в самом деле относится к роду скептической поэзии Чильд-Гарольда».

Театром поэта была и драматическая поэма «Чумный город» Джона Вильсона, профессора «нравственной философии» в Эдинбургском университете, вместе с Кольриджем, Водсвортом и Соути утверждавшим философию и эстетику «озерной школы».

В поэме Вильсона три акта, делящихся на сцены, которых всего тринадцать, причем в первом и третьем актах их по четыре, а во втором — пять. Главными действующими лицами трагедии являются два друга, моряки Франкфорт и Вильмот, и девушка Магдалина, любящая Франкфорта и любимая им. Никакого действия, никакой интриги, никакого сюжетного хода в поэме нет, хотя в ней есть и поединок, и подвиги сострадания, и ужасающие сцены отчаяния погибающих от чумы, и мелодраматическое похищение из могилы тела ребенка отцом, прижимающим его к груди, как живого, и падение самой героини на труп погибшего Франкфорта с восклицанием, что их общая могила станет для нее брачным ложем. Патетическое, подчас риторическое, лирическое по своим приемам описание ужасов чумы, посетившей Лондон в 1665 году, — вот цель Вильсона, пользовавшегося для этой цели книгой Даниэля Дефо «История великой лондонской чумы 1665 года, содержащая в себе наблюдения и воспоминания о наиболее значительных событиях как общественной, так и частной жизни в течение этого ужасного периода».

Для Пушкина сразу же стала ясной нетеатральная природа поэмы Вильсона, в отличие от театра Барри Корнуола не дававшей повода к «драматическим изучениям», или «драматическим очеркам», или «драматическим сценам». Вот почему он так решительно отбросил всю призрачную историю любви Франкфорта и Магдалины на фоне агонирующего города и обратил внимание всего лишь на четвертую сцену первого акта, в которой не участвуют главные персонажи пьесы (Франкфорт и Вильмот приходят лишь в самом конце сцены и останавливают уже начавшийся поединок между председателем пира и «молодым человеком»; Пушкин оборвал «перевод» сцены до их появления и начинающейся ссоры).

Почему Пушкин остановился именно на этой сцене? Еще Белинский, не зная оригинала, писал по поводу нее: «И как много выразил Пушкин в этой маленькой поэме, как резко обрисованы в ней характеры, сколько драматического движения и жизни». И действительно, в том, что Пушкин отобрал для своей переработки, есть и развитие характеров, и сценическое движение, и изображение конфликта, без чего нет драмы для игры на сцене. Безошибочным чутьем подлинного драматурга руководствовался Пушкин, когда отбросил весь детский и незрелый сценарий Вильсона, его «бессвязность сцен» и «отвлеченные рассуждения» и сосредоточил весь интерес своей редакции отрывка на конфликте между старым священником и группой пирующих, а также на внутренней борьбе в

душе Вальсингама, между его печальными и светлыми воспоминаниями о матери и Матильде и новыми, острыми наслаждениями дерзкого пиршества на глазах надвигающейся смерти.

Несмотря на краткость трагедии, характеры Вальсингама, Мэри, Луизы и священника очерчены ясно и отчетливо, не «отвлеченно», а конкретно и в движении и в поступках.

Характер «задумчивой» Мэри ясен и из ее шотландской песенки, верней, манеры петь «уныло и протяжно», и из ее воспоминаний о «хижине родителей своих», и из ее ответа на оскорбления Луизы, когда той стало дурно: «Сестра моей печали и позора, приляг на грудь мою». Перед нами встает трогательный образ падшей девушки, сохранившей детскую чистоту своей души даже в омуте «бешеных веселий» и разгула. Пушкин был здесь верен оригиналу, хотя эпитет «задумчивая Мэри» принадлежит ему, а не Вильсону. Для артистки здесь даны все элементы сценического характера для создания впечатляющего образа, контрастирующего и группе пирующих и другой женщине трагедии — Луизе.

Для ее характеристики очень интересно привести то изменение, которое сделал Пушкин в тексте Вильсона в том эпизоде, когда она падает в обморок при виде телеги с мертвыми телами и негра, управляющего ею.

У Вильсона: «А, тебе дурно, Луиза! Можно было подумать, что насмешливый язык обличает мужественное сердце. Но так всегда: жестокий слабее нежного и низкий страх живет в душе, томимой страстями».

У Пушкина:

Ага! Луизе дурно; в ней, я думал,
По языку судя, мужское сердце.
Но так-то — нежного слабей жестокий,
И страх живет в душе, страстьми томимой!

Это очень точно и близко к оригиналу, но всего два легких, почти незаметных штриха — и очень резкий, насмешливый тон председателя пира по отношению к Луизе приобретает новый акцент, более мягкий и глубокий. Вместо «мужественное сердце» Пушкин вводит «мужское сердце», а определение «низкий страх» заменяет просто «страхом». И это делается для того, чтобы углубить противопоставление между Луизой и Мэри не в плане моральных оценок, а в плане двух различных женских чувствований мира, людей и совершающихся событий. Мэри не испытывает страха перед смертью, перед чумой, перед телегой с мертвецами потому, что душой ее управляет не страсть, не ожесточение, а нежность, грусть и задумчивость. Для Луизы ж непереносимо спокойствие Мэри, отношение к ней Вальсингама, ее чистота и вызванный ею укор совести и воспоминаний о «голосе невинности», и она обрушивается на нее градом упреков и оскорблений. Ей ненавистна даже желтизна «волос шотландских», она не может даже в минуту всеобщей гибели уйти от своих «страстей» — ревности, обиды, соперничества, злобы, ненависти — и потому она «жестока».

И эта характеристика дается в движении, в ссоре, в смятении чувств, в пробуждении от обморока, в передаче ужасного видения («ужасный демон приснился мне»). И здесь для артистки драматургом даны все возможности сыграть очень сильный и впечатляющий образ.

Фигура священника вырисовывается на фоне бешеной оргии очень отчетливо и рельефно. Пушкин, желая дать в своей трагедии совершенно законченную картину, отрезает все нити, связывавшие ее с остальными сценами поэмы Вильсона, — вот почему исчезает у него упоминание о том, что этот священник был «хранителем детства» Вальсингама, и вот почему он изменяет его реплику, обращенную к нему: «Не клялся ли ты», в «Клянись же мне». С точки зрения драматургического построения эта замена ссылки на прошлое обращением, вызванным данной сценической ситуацией, вполне закономерна и действенна в полной мере. Она же характеризует манеру и приемы работы Пушкина над этим «переводом».

Гнев и возмущение старого священника «безбожным пиром» даны Пушкиным близко к оригиналу, зато он ослабляет все издевательские и оскорбительные реплики пирующих по его адресу, отчасти по цензурным соображениям, хотя и оставляет центральную реплику, необходимую для выяснения отношения пирующих к словам священника:

Он мастерски об аде говорит!
Ступай, старик, ступай своей дорогой!

Роль «председателя», по Вильсону — Эдварда Вальсингама,— столь эпизодическая в его поэме, под пером Пушкина стала центральной, и только для него Пушкиным был написан заново знаменитый «гимн в честь чумы» — стихи потрясающей силы, рожденные в самый счастливый час пушкинского вдохновения. Две последние строфы, написанные самим Пушкиным к песенке Мэри, все же лишь дополняют и развивают уже набросанное Вильсоном, лишь характеризуя поразительное умение Пушкина дополнять другого автора в его же стиле и манере, а также «записывать» народные песни так, что даже И. Киреевский не сумел отличить в его записях подлинники от вольных обработок. В гимне Вальсингама Пушкин сразу же показывает то расстояние, которое отделяет его от Вильсона, подобно тому как своей игрой Моцарт дает ответ на размышления Сальери о природе искусства и гения.

Поразительно умение, с каким Пушкин извлек из обширных ламентаций Вильсона самое существенное для определения и развития характера Вальсингама на протяжении небольшой трагедии. Он показывает его с разных точек зрения: в минуты грусти и желания услышать унылую и жалобную песню, в минуты нежности (обращение к Мэри), остроумия (обращение к Луизе), вдохновения («гимн»), отчаяния (ответ священнику), потрясения (видение Матильды), глубокой задумчивости (последняя ремарка пьесы).

Превращая эпизодическую роль в центральную, Пушкин показывает прежде всего все жизненные и семейные подробности, которые могли бы реалистически обосновать поведение Вальсингама в кругу пирующих. Он нашел у Вильсона умершую мать, погибшую жену, и не только переносит упоминания о них в трагедию, но и строит на них весь драматизм, весь ход, все движение своей пьесы. Зритель их не видел и не знает, но слова священника и реплики председателя как бы воскрешают перед ним рыдания и вопли Вальсингама над могилой матери и тот «рай», который знала Матильда в его объятиях, когда он был «чистым», «гордым, вольным». Его гонит на это пиршество не только презрение к смерти, но та «мертвая пустота», которую теперь он встречает в доме, бывшем еще недавно жилищем счастливых и любимых. Так Пушкин подводит зрителя и читателя к финальному взрыву отчаяния Вальсингама при имени Матильды. Но и это «навек умолкнувшее имя» не сломило мужества, воли и разума председателя. Кончается трагедия все же тем, что он остается в кругу пирующих, и последние слова священника: «Прости, мой сын», свидетельствуют о том, что и он оценил этот гордый, мужественный, сильный характер и глубину горя, терзающего его сердце.

В чем же основной подвиг Вальсингама, в чем основная тема трагедии, что именно привлекло внимание Пушкина к поэме Вильсона, что заставило его написать заново «гимн в честь чумы»?

Едва ли мы ошибемся, если скажем, что и здесь Пушкина привлекала его «вечная» тема: борьба с мраком, тьмой во имя разума и воли. Если в «Каменном госте» он вызывает на бой командора, то в своей последней маленькой трагедии он бросает перчатку чуме, как «царице грозной». Первые же строки вступительной речи «молодого человека» определяют цель этого вызова:

Почтенный председатель! Я напомню
О человеке, очень мне знакомом,
О том, чьи шутки, повести смешные,
Ответы острые и замечанья,
Столь едкие в их важности забавной,
Застольную беседу оживляли
И разгоняли мрак, который ныне
Зараза, гостья наша, посылает
На самые блестящие умы.

Мрак, в который погружен весь зачумленный Лондон, весь ужас этого нашествия и опустошения прежде всего грозит самому важному и великому, что добыто человечеством в его истории и развитии, — разуму, уму, искусству, поэзии, философии, науке, всему, что объединено понятием «возрождения». От лица этой чумы, этого слепого неба, приходит старый священник, требующий всеобщего покаяния и смирения:

Безбожный пир, безбожные безумцы!
Вы пиршеством и песнями разврата
Ругаетесь над мрачной тишиной,
Повсюду смертию распространенной!

Эту «мрачную тишину» и отрицают прежде всего пирующие. Эту власть смерти победил Дон Гуан любовью к Доне Анне; ее же побеждает Вальсингам своим гимном в честь человеческой воли, разума, презрения к опасности и в борьбе с силами еще не покоренной природы. Его сравнение чумы с зимой, с ее «косматыми дружинами» на первый взгляд неожиданно и парадоксально, но глубокий смысл этих сравнений раскрывается словами о том, как человек научился бороться с холодом, с временным оцепенением земли, с ослабленностью силы солнца:

Навстречу ей трещат камины
И весел зимний жар пиров.

Он «весел» именно потому, что «жар пиров» и огонь каминов знаменуют победу человека над холодом смерти, над «проказами» природы.

Так подготовляет Пушкин зрителя и читателя к своим центральным двум строфам, в которых воплощена вся идея его трагедии:

Есть упоение в бою
И бездны мрачной на краю,
И в разъяренном океане,
Средь мрачных волн и бурной тьмы,
И в аравийском урагане,
И в дуновении Чумы.

———

Всё, всё, что гибелью грозит,
Для сердца смертного таит
Неизъяснимы наслажденья —
Бессмертья, может быть, залог!
И счастлив тот, кто средь волненья
Их обретать и ведать мог!

Человек побеждает смерть и обретает свое «бессмертие» в борьбе, «в бою» и испытывает «неизъяснимы наслажденья» в минуту, которая «гибелью грозит», если только он сумеет побороть свое «волнение» и познает «упоение» от сознания своей силы и достоинства даже перед лицом «разъяренного океана», и «аравийского урагана», и дуновения «Чумы», — вот мысль, поистине воплощающая весь гуманизм, все размышления Декарта, Спинозы, Бэкона, весь путь от средневековья к Шекспиру, Мильтону и Гете.

И Пушкин здесь достиг вершин своего поэтического вдохновения, прозрения и служения человеческому разуму и искусству. Такого «гимна» не знала русская поэзия до него. Попытка другого гения русской литературы, Достоевского, зачеркнуть его своим знаменитым тезисом «смирись, гордый человек» потерпела крушение. Пушкин обобщил и воплотил весь ход человеческой культуры, все движение человеческого разума к свету, познанию, покорению природы и счастью, обретенному, добытому в бою. Призыв До-

стоевского лишь повторил возглас священника: «Безбожный пир, безбожные безумцы!» И пирующие могли бы ответить ему также:

Он мастерски об аде говорит!
Ступай, старик, ступай своей дорогой!

«Пиром во время чумы» Пушкин закончил свой цикл «маленьких трагедий», бывших его второй попыткой «преобразовать» тогдашнюю драматическо-сценическую систему изнутри, приемами, не столько резко нарушавшими ее обычные формы, как это было с «Борисом Годуновым». Как мы уже видели, и эта попытка закончилась катастрофически. Даже не снятый с афиши «Скупой рыцарь» потерпел бы такое же «падение», какое испытали «Моцарт и Сальери». Пушкинские трагедии по высоте мысли, глубине содержания и культуре стиха были резко чужды всем этим «Мариям», «Дамским докторам» и «Сцеплениям ужасов», заполнявшим тогда афиши императорских театров. Ни культура театра, ни техника актеров не были подготовлены к трагедиям Пушкина, опередившего своей драматургией современный ему театр на многие десятилетия.

ГЛАВА VII

«РУСАЛКА»

1

Есть мнение, что «Русалка» примыкает к циклу «маленьких трагедий» по форме и характеру. С. М. Бонди в советском академическом издании сочинений Пушкина (том VII) так и пишет: «По времени написания и по общему характеру «Русалка» примыкает к группе «маленьких трагедий» Пушкина. Она относится к ним и по своему строению и даже по размерам».

Это мнение не убедительно. Количество стихов еще не определяет вид и жанр драматического произведния, тем более, что «Русалка» не была закончена автором, и неизвестно, как развернул бы Пушкин по объему последнюю, недостающую сцену. Общий «характер» и строение «Русалки» ничего общего не имеют с «маленькими трагедиями» уже по одному тому, что Пушкин в ней снова возвращается на родную почву «Бориса Годунова» и делает попытку рядом с национальной исторической трагедией построить русскую народную драму, корнями уходящую в мир преданий, сказаний, легенд, в огромные толщи и пласты народной поэзии. Прививая в «маленьких трагедиях» русскому театру сюжеты и приемы европейского театра Мольера, Моцарта и Тирсо де Молина, Пушкин пытается предостеречь его и от фальшивого, поверхностного, слащавого переложения европейского сказочного и фантастического оперного репертуара на язык плохо освоенного «славянского» фольклора, так разительно представшего перед русской публикой в опусе Н. С. Краснопольского «Днепровская русалка».

Бурный успех этой оперы породил многочисленные подражания, и даже А. Шаховской, виднейший драматург эпохи, отдал дань этому увлечению, создав четвертую часть (1807) этой «Русалки», вслед за второй и третьей, написанной тем же Краснопольским (музыка Кавоса и Давыдова). Оперы А. Н. Верстовского («Пан Твардовский» и др.) и К. А. Кавоса («Князь Невидимка», «Добрыня Никитич» и др.) шли по этому же пути, и до появления «Ивана Сусанина» М. Глинки (1836) у нас, в сущности, не было

оригинальной, самостоятельной национальной оперы. Свою заинтересованность в реформе оперы Пушкин выразил в своем четверостишии в коллективном отклике на премьеру первой оперы Глинки:

Слушая сию новинку,
Зависть, злобой омрачась,
Пусть скрежещет, но уж Глинку
Затоптать не может в грязь.

Оперные истоки замысла пушкинской «Русалки» теперь никем не оспариваются. С тех пор, как было указано на венскую оперную феерию Карла Фридриха Генслера с музыкой Фердинанда Кауэра «Дунайская фея» как на оригинал комической оперы Краснопольского «Русалка» (1803), с ее продолжениями: «Днепровская русалка» (1804) и «Леста, днепровская русалка» (1805), вопрос об источниках пушкинской драмы решен окончательно [1]. Ряд сценических и текстуальных совпадений свидетельствует, что Пушкин сознательно давал свой вариант развития популярного сюжета, подобно тому как это он сделал в «Каменном госте». До сих пор не решен лишь вопрос, писал ли он «Русалку» для драматической или оперной сцены. Мы к нему вернемся в конце этой главы. Во всяком случае к циклу лаконичных и скупых «маленьких трагедий» эта народная драма, с хором девушек на свадьбе князя и песнями русалок на берегу Днепра, не может быть причислена ни по своему сценическому жанру, ни по своему драматургическому построению, имевшему в виду очень «большой» и «массовый» спектакль, требовавший очень сложной аппаратуры для показа фантастического «днепровского дна».

2

Пушкин в своей «Русалке» дает не только новую трактовку популярного сюжета, с совершенно оригинальной социальной характеристикой действующих лиц, но и переносит его на родную почву. В опере Краснопольского персонажи пьесы Генслера механически видоизменяются. Рыцарь Альбрехт превращен в Видостана, князя Полоцкого, его жена — в дочь графа Гартвига, Берта — в Милославу, дочь князя черниговского Славомысла, а сама дунайская фея Гульда — в днепровскую русалку Лесту. Такому же «переименованию» подверглись и остальные действующие лица. Во всем остальном сценическая редакция Краснопольского почти дословно повторяет фантастический, комический, «волшебный», музыкальный старонемецкий фарс Генслера, явившийся образцом нового смешанного жанра полуромантического, полународного представления, впервые показанного на подмостках Леопальдштадтского театра в 1792 году. Дунай был заменен Днепром—вот почти единственный самостоятельный штрих, внесенный в венскую пьесу русским переводчиком-либреттистом.

Действие в первой части обеих «Русалок» развивается следующим образом. Когда-то Альбрехт — Видостан любил нимфу Гуль-

ду—Лесту, явившуюся ему в первый раз в образе крестьянской девушки. Теперь он женится на прекрасной Берте—Милославе, но Гульда—Леста не оставляет его в покое: она появляется в разных образах и напоминает ему о былом; у нее дочь от него по имени Лилли—Лида. Она разрешает ему жениться, но он должен три дня в году проводить в подводном замке Гульды—Лесты. Во второй части оперы рыцарь—князь, побывав в подводном замке, возвращается к жене и по повелению нимфы—русалки отдает ей на воспитание маленькую Лилли—Лиду, с тем чтобы тайна ее рождения была свято сохранена между ним и княгиней. Они не сдержали слова, и в наказание за это Берта умирает, пораженная молнией. Появляется Гульда—Леста и прощает Альбрехта—Видостана. Берта возвращается к жизни, и хор русалок поет:

Будьте счастливы, живите в сладкой радости.

В третьей и четвертой частях оперы (Генслер написал только третью часть) эта трогательная история повторяется, князь мечется между любовью к русалке и привязанностью к жене, а русалка то наказывает его, то прощает. Ее многочисленные превращения в старуху, садовницу, путешественницу, нищую, пастушку, мальчика, витязя и др. и были той канвой, на которой развивается действие. Сцены радости и страдания влюбленных чередовались с комическими интермедиями.

Центральный образ Гульды—Лесты предстает перед зрителем в различных планах: она играет судьбой князя и княжны, увлекает князя и в то же время содействует его браку. Хранительница семейного счастья княгини, она наказывает князя за измену жене и уводит ее к себе в подводное царство. Она склонна к шуткам, проказам и волшебству. Различные фольклорные сказания о нимфах в опере Генслера причудливо сочетаются с грубыми шутками старого немецкого фарса и сентиментальными вздохами добродетельного бюргера, любящего «пролить» слезу даже на представлениях комической оперы. В целом эта опера на родине была типичным немецким «зингшпилем». Перенесенная на русскую почву, она сразу же стала фальшивой и приторной «волшебной» мелодрамой на музыке.

Вот тот материал, которым располагал Пушкин, создавая свою «Русалку». Знал ли он оригинал Генслера — Кауэра? Едва ли. Но он знал оперу Краснопольского, ни в чем существенно не отличавшуюся от венского спектакля. В его библиотеке были все три части перевода Краснопольского, на которого он ссылается в примечании к цитате в «Евгении Онегине»:

И запищит она (бог мой):
«Приди в чертог ко мне златой».

Работа Пушкина над «Русалкой» протекала следующим образом. Он прежде всего отказался от маскарадной славянщины. Вместо

Видостана и Милославы он показал просто «князя» и «княгиню» и ввел типично великорусский свадебный обряд. Но основное изменение всего сюжета и характера оперы состояло в замене нимфы дочерью мельника, превращающейся лишь затем в русалку. Вместо игры и капризов чудесной нимфы появились страдания и слезы обманутой князем простой девушки, бесчисленные же превращения Лесты заменены трагически прозвучавшей песней русалки на свадьбе князя. Это сразу же родило подлинную народную драму реалистического плана, в которой традиционная фантастика лишь оттеняет огромное горе, пережитое дочерью и отцом, созданным всецело Пушкиным. Его не было в старой опере. Поэт лишь воспользовался одним из превращений Лесты, в котором она появляется в образе мельничихи, и на вопрос Тарабара: «Кто ты такова?» — отвечает: «Я дочь здешнего мельника». Вот та маленькая деталь старой оперы, которая дала мысль Пушкину сделать именно ее основой своей драмы. Таких первращений у Лесты много, и если поэт-драматург выбрал именно образ дочери мельника, а не «дамы» или «путешественницы», то этим самым он явно обнаруживал свою цель — пересадить бродячий сюжет о любви русалки на ту народную почву, на которой он возник.

Мог ли он довольствоваться только этим, не давая одновременно русскую вариацию этого народного мифа? В области лирической поэзии он мог ограничиться только этим. И он это сделал в одной из «Песен западных славян», а именно в той, происхождение которой загадочно — ее нет ни в мистификационном сборнике Мериме, ни в сербском, ни в чешском фольклоре. Несмотря на использование в ней Пушкиным одной из записанных им народных русских песен («Ах ты, молодость, моя молодость»), она все же остается «славянской» не только по именам Яньша и Елицы, но и по всему колориту. Именно поэтому Пушкин внес ее в цикл «Песен западных славян», возможно, продолжая мистификацию Мериме. Но, перенесенная на сцену, она выглядела бы той же «Днепровской русалкой», с ее Видостаном и Лестой. Преобразование отечественной драматической системы, задуманное Пушкиным и уже начатое «Борисом Годуновым» и «маленькими трагедиями», диктовало ему реалистическую трактовку этого фольклорного сюжета, тем более обязательную, что фальшивая псевдоромантическая и псевдосказочная трактовка уже была продемонстрирована в опере Краснопольского.

Вот откуда подлинный русский колорит и подлинный народный характер пушкинской «Русалки», так верно почувствованный Даргомыжским [2].

3

Торжество пушкинского сценического реализма, постепенное освобождение от романтических приемов, освоение им законов реалистической драмы, с ее «истиной страстей, правдоподобием

чувствований в предполагаемых обстоятельствах», можно лучше всего проследить на сравнении двух монологов князя, пришедшего на свидание с русалкой, один из которых написан Пушкиным в 1825—1826 годах, за три-четыре года до начала работы над «Русалкой». Возможно, что этот монолог был первым подступом к теме, почему-то оставленной до окончания «маленьких трагедий», но возможно, что Пушкин написал его, вспомнив свои впечатления от спектаклей «Днепровской русалки»:

Как счастлив я, когда могу покинуть
Докучный шум столицы и двора
И убежать в пустынные дубравы,
На берега сих молчаливых вод.
О, скоро ли она со дна речного
Подымется, как рыбка золотая!
Как сладостно явление ее
Из тихих волн, при свете ночи лунной!
Опутана зелеными власами,
Она сидит на берегу крутом;
У стройных ног, как пена белых, волны
Ласкаются, сливаясь и журча;
Ее глаза то меркнут, то блистают,
Как на небе мерцающие звезды;
Дыханья нет из уст ее, но сколь
Пронзительно сих влажных синих уст
Прохладное лобзанье без дыханья,
Томительно и сладко: в летний зной
Холодный мед не столько сладок жажде...
Когда она игривыми перстами
Кудрей моих касается, тогда
Мгновенный хлад как ужас пробегает
Мне голову, и сердце громко бьется,
Томительной любовью замирая,
И в этот миг я рад оставить жизнь,
Хочу стонать и пить ее лобзанья.
А речь ее... Какие звуки могут
Сравниться с ней — младенца первый лепет,
Журчанье вод, иль майский шум небес,
Иль звонкие Баяна Славья гусли.

Несмотря на огромную поэтическую мощь этого наброска, в основном он все же не отличается от тех обработок этой темы, которые тогда были в ходу в мировой и русской поэзии и прозе. И в балладе Гете «Рыбак», и в повести Ламот-Фуке «Ундина», переведенных Жуковским, и в «Рыбке» Мицкевича, и в «Русалке» Муравьева (1827), и в «Русалке» Порфирия Байского (1829), и в «Русалке» Маркевича (1831)—во всех этих литературных обработках народных поверий взаимоотношения живых людей и стихийных существ даны в том условном романтическом плане, который исключал всякую реалистическую, психологическую мотивацию. Русалки Муравьева, например,

...играют в мраке ночей,
Неопытных юношей манят.

И у него:

Обещает много радости
Негою томящий взор!

В этом традиционном «русалочьем» стиле писал и сам Пушкин в 1819 году в своей балладе «Русалка»:

Глядит, кивает головою,
Целует, издали шутя,
Играет, плещется волною,
Хохочет, плачет, как дитя,
Зовет монаха, нежно стонет...
«Монах, монах! Ко мне, ко мне»...
И вдруг в волнах прозрачных тонет,
И все в глубокой тишине.

Между этой первоначальной вариацией темы и наброском 1825—1826 годов огромная разница не только в поэтических приемах, но и в силе художественной идеи, или, на языке Пушкина, поэтической «думы». Но еще большая разница между этим наброском и драмой «Русалка». Лишь в ней Пушкину удалось овладеть этим бродячим сюжетом так, что он стал его собственностью, его оригинальным произведением, его шедевром, носящим печать его гения, его вдохновения, его видения мира. Этот процесс художественного и идейного роста Пушкина и был его путем к реализму — одинаково и в лирической поэзии, и в прозе, и в драматических произведениях.

Князь (набросок 1825—1826 годов), прийдя на берег, ждет и видит только русалку, он припоминает только «пронзительность» ее «прохладного лобзанья» и всю прелесть ее необычного облика, ее «стройных ног, как пена белых», и ее глаз, похожих на «мерцающие звезды». Любовь к этому загадочному созданию не имеет никакого прошлого, никаких иных воспоминаний, никаких иных мотивов, кроме наслаждения, в ней нет завязки и конфликтов, кроме неизбежной финальной гибели, в ней нет драмы. Если это был подступ к задуманной пьесе, то сам Пушкин не мог не увидеть в этом наброске отсутствия всякой драматической силы, той «истины страстей», которая требует даже от монолога фиксации и развития событий, бывших, происходящих или намечающихся ходом драмы, сквозь призму раздумий ее персонажей наедине с собой. Таковы раздумия старого барона в «Скупом рыцаре», в которых припоминается ряд событий, предшествовавших приходу его в подвал (слезы и мольбы вдовы, преступление Тибо, муки совести и подвиги воздержания самого барона и др.), и намечается судьба собранных там сокровищ («Он расточит... А по какому праву?»). Таков же монолог и князя в драме «Русалка». В его построении чувствуется рука мастера, уже прошедшего через опыт «Бориса Годунова» и «маленьких трагедий»,—каждое слово в нем служит для характеристики данной сценической ситуации и для развития событий,

намеченных в плане драмы. И каждое слово говорит о том, что было и что происходит сейчас в душе персонажа.

Зритель прежде всего должен быть убежден в закономерности, в оправданности появления князя после того, что произошло на свадьбе. Жалобная песнь, пропетая русалкой, ведь вызвала только гнев и досаду князя:

. . . . . Она, пожалуй,
Готова здесь наделать столько шума,
Что со стыда не буду знать, куда
И спрятаться. . . . . .

После свадьбы прошло «семь долгих лет». Из сцены «Светлица» мы узнаем лишь, что он охладел к жене и что «до ночи бог ведает где ездит». Если князя в первоначальном наброске влечет на берег уже испытанное наслаждение от «лобзания» «влажных синих уст», то князя в драме сюда влечет прежде всего мучительное воспоминание о потерянном счастье и сознание вины («и этому все я виною»). Пушкин начинает последний монолог князя как будто вне этого плана:

Невольно к этим берегам
Меня влечет неведомая сила.

Но так мог бы сказать и Видостан «Днепровской русалки», и отшельник, соблазняемый русалкой, и князь в первом наброске. С ними играет «неведомая сила» прекрасных обитательниц речного дна. Но для зрителя пушкинской «Русалки», уже знакомого с трагедией дочери мельника, эта «неведомая сила» уже «ведома». И Пушкин сейчас же идет навстречу их догадке. Да, князя прежде всего «влечет» воспоминание о былом счастье свободной любви:

Все здесь напоминает мне былое
И вольной, красной юности моей
Любимую, хоть горестную повесть.
Здесь некогда (любовь) меня встречала,
Свободная (кипящая) любовь [3].

Именно такие чувства «правдоподобны» в данной сценической ситуации, в данных «обстоятельствах». Прежде всего сожаление о самом себе, о своем загубленном чувстве и «красной юности». Пушкин знает, что не только это привело князя сюда. Но он предпочитает показать муки совести князя в дальнейшем, обнаруживая их в действии, в неожиданной встрече с мельником. Пока же он приближается к своей цели тем же путем, по какому он вел барона,— воспоминания князя должны подсказать зрителю, что образ погибшей девушки живет в его душе мучительным укором:

. . . . . Здесь же,
Обняв меня, поникла и умолкла.

И здесь реализм Пушкина вступает в свои права. Конкретность, осязательность, простота и сила изображения не только чувствова-

ний, но и «предполагаемых обстоятельств» достигают высших пределов.

Я узнаю окрестные предметы —
Вот мельница! Она уж развалилась;
Веселый шум ее колес умолкнул,
Стал жернов — видно, умер и старик.
Дочь бедную оплакал он не долго.
Тропинка тут вилась — она заглохла.
Давно-давно сюда никто не ходит —
Тут садик был с забором — неужели
Разросся он кудрявой этой рощей?

Этот в полном смысле «драматический пейзаж», написанный рукой трагика, это уменье вовлечь природу в ход действия в истории русской драмы стало предметным уроком, данным Пушкиным последующим драматургам. Таков лес в пьесе Островского, таков вишневый сад в пьесе Чехова. Гибель и разрушение, внесенные князем в жизнь мельника и его дочери, коснулись и окружающего ландшафта, и даже «дуб заветный», едва к нему подходит князь, роняет свои листья, которые, «поблекнув, вдруг свернулись и с шумом посыпались как пепел» [4].

Но вот происходит встреча с мельником. Помимо своей непосредственной драматической функции в ходе конфликта, она в руках Пушкина служит и для обнаружения той тайной причины прихода князя, о которой поэт лишь намекнул в его начальном монологе. Вид этого несчастного старика, его бессвязные речи, его печальная и одинокая старость заставляют князя сказать то, о чем он умолчал в своих воспоминаниях:

Старик несчастный! вид его во мне
Раскаянья все муки растравил.

Слово сказано. Теперь мы знаем, какая «неведомая сила» влекла князя на берег Днепра. Эта сила «когтистого зверя», «незваного гостя», «докучливого собеседника» свела в могилу Бориса, не давала покоя старому барону, не даст успокоения Сальери («но ужель он прав») и даже проснется в душе Дон Гуана, впервые полюбившего Дону Анну («на совести усталой много зла, быть может, тяготеет»). Она же ведет к гибели и князя.

В русской драматической литературе не было до Пушкина изображения такого конфликта между крестьянской девушкой и князем, какой дан в «Русалке». Единственное исключение — переделка В. М. Федоровым «Бедной Лизы» Карамзина в мелодраму под названием «Лиза, или Следствие гордости и обольщения». Но если уже в повести Карамзина обольщение дворянином Эрастом бедной девушки Лизы изображалось в манере Мармонтеля, Жанлиса и Ричардсона, то переделка Федорова окончательно вытравила все следы русского быта и дала лишь слабый вариант одной из пьес Коцебу, господствовавшего тогда на русском театре. К тому же в драме Федорова печальный финал повести Карамзина переделан в счастливый и радостный: Лизу вытаскивают из пруда, возвра-

щают к жизни, и Эраст женится на ней. Иначе и не могла кончиться на дворянской императорской сцене история любви дворянина и крестьянки. То, что разрешалось к печати, категорически запрещалось для сцены. Зритель должен был уходить из театра с мыслью о том, что все же Эраст поступил «благородно» и осчастливил бедную «крестьяночку». Премьера этой мелодрамы состоялась 2 декабря 1803 года.

Повесть Карамзина ставила себе целью доказать, что «и крестьянки любить умеют» (подлинные слова автора), полемизируя в этом плане с известным тезисом Сумарокова: «Крестьяне наши никаких благородных чувств не имеют» (1767). В то же время пейзанский характер повести кладет на нее неизгладимый отпечаток подделки: «Эраст восхищался своей пастушкой — так называл он Лизу... Между тем блеснула молния и грянул гром. Лиза вся задрожала. «Эраст, Эраст! — сказала она: — мне страшно! Я боюсь, чтобы гром не убил меня, как преступницу!» Грозно шумела буря, дождь лился из черных облаков — казалось, что Натура сетовала о потерянной Лизиной невинности».

Расстояние между Сумароковым и Карамзиным в их отношении к конфликту между барином и крестьянкой не столь велико, как расстояние между Карамзиным и Пушкиным в их трактовке одного и того же сюжета. Впрочем, до Карамзина и переделки его повести в драму русская сцена знала комическую оперу с той же темой любви дворянина и крестьянки. Мы имеем в виду «Анюту» М. В. Попова, написанную в 1772 году. В ней дворянин Виктор вступает в конфликт с батраком Филатом, оспаривающим у него Анюту, которая, конечно, любит Виктора, не зная, что она «дочь полковника Цветкова и дворянка» [5]. В финале оперы это выясняется, Виктор женится на Анюте, и опера кончается заключительным хором, поющим:

Всех счастливей в свете тот,
Кто своей доволен частью.

Другого финала не принял бы дворянский зритель.

Пушкин и здесь явился зачинателем и первый с такой потрясающей силой дал образец русской национальной драмы, в основу которой положил вековой конфликт между народом и князьями в его русской транскрипции. В этом смысле первая сцена «Русалки» дает замечательный урок освоения иностранного сюжета. В руках гения он был лишь трамплином для создания совершенно новой и оригинальной русской пьесы. Так разговаривать об отсутствующем князе и любви к нему, как разговаривают мельник и его дочь, могут только подлинно русские люди. Образ мельника особенно замечателен тем, что Пушкин сразу же удаляет от себя соблазн хотя бы слегка смягчить и облагородить его черты и перевести его в план противопоставляемых князю положительных персонажей.

И, однако, именно он переживает горе и гибель дочери с огромной силой, с шекспировской мощью внутреннего потрясения. В ответ на упреки дочери он «в слезах» (ремарка Пушкина) отвечает:

Одно дитя ты у меня на свете,
Одна отряда в старости моей.

И когда она бросается в реку, отец падает на землю и произносит всего лишь три слова:

Ох, горе, горе!

Это горе показано Пушкиным в сцене встречи его с князем. И здесь его презрение к князю уже перерастает в ненависть:

...В твой терем! нет, спасибо!
Заманишь, а потом меня, пожалуй,
Удавишь ожерельем . . . . . .

Работа над образом человека, сошедшего с ума от горя по погибшей дочери, была торжеством пушкинского реализма. Здесь он мужественно вступает в соревнование с шекспировским образом обезумевшего Лира, хотя и следует его приемам. В ответ на слова Лира Эдгар говорит:

Как правда светлая сплелася с бредом,
Рассудок — с помешательством ума.

И у пушкинского мельника «правда светлая» сплетается с «бредом». Его правдой был порыв утонуть вместе с дочерью («И с той скалы прыгнуть хотел»), его правдой была победа над страстью к деньгам, которые он побросал в воду, как напоминание о позоре и гибели дочери, и его правда в том, что он хочет остаться «вольным» и отвергает жалость князя. Формула Пушкина о «правдоподобии чувствований в предполагаемых обстоятельствах» обнаруживает свою силу и здесь. Поведение мельника правдоподобно от начала до конца, даже с деньгами он расстался не совсем: «их рыбка-одноглазка стережет» на дне «Днепра-реки». Его «бред» лишь в том, что он вообразил себя «здешним вороном», в остальном его «безумие» идет рядом с «рассудком», тем более, что и русалка и «внучка», русалочка, которая за ним «смотрит», существуют не только в фантазии старика, но и в самой драме. По огромной мощи реалистической характеристики, по внутренней правде этого образа мельник «Русалки» является ярчайшим созданием Пушкина.

С такой же силой показаны в драме и любовь и отчаяние его дочери. Ее доверие к князю беспредельно — она оправдывает его долгое отсутствие «заботами», которые «всех трудов» тяжелее. Она готова допустить любое несчастье — болезнь, даже смерть любимого, но измены, обмана она допустить не может, тем более, что она ничего не требовала от него, ее любовь проста и полна

самоотвержения,— она готова, переодевшись мальчиком, «служить» князю даже в походе и на войне, она готова на все:

Позволишь — буду плакать; не позволишь —
Ни слезкой я тебе не досажу.

Весть о женитьбе князя поражает ее насмерть. Она не может найти слов:

Постой, тебе сказать должна я...
Не помню что . . . . . .

Она ищет спасенья в последнем аргументе:

Да! Вспомнила: сегодня у меня
Ребенок твой под сердцем шевельнулся.

Исследователи уверяют, что Пушкин здесь позаимствовал у Шекспира последний довод Клеопатры перед разлукой с Антонием, как и ее поиски слов:

Друг друга мы покинем, нет, не то...
Друг друга мы любили, нет, не то.

Это, действительно, очень близко к словам дочери мельника:

. . . . . Для тебя
Я все готова... нет, не то... постой —
Нельзя, чтобы навек в самом деле
Меня ты кинуть мог... (Нет). Всё не то...

Но эта близость только двух одинаковых пониманий «истины страстей» и «правды диалога» на сцене. И Клеопатра Шекспира и дочь мельника Пушкина одинаково ищут слов для удержания любовника и одинаково прибегают к последнему аргументу женщины, у которой «под сердцем шевельнулся» ребенок от любимого. Но Пушкин отлично знал, что на сцене одни и те же слова звучат различно в зависимости от всей сценической обстановки и характеров героев. Между гордой и властолюбивой Клеопатрой и простодушной и доверчивой девушкой Пушкина нет ни тени сходства — вот отчего слова о ребенке у них звучат по-разному. Они даже начертаны поэтами с разительным соответствием характеру каждой. Девушка Пушкина прямо, просто и непосредственно говорит: «Ребенок твой под сердцем шевельнулся». Клеопатра же только намекает Антонию об этом, играя словами его реплики о «легкомыслии»:

Поверь, не так легко так близко к сердцу
Такое легкомыслие носить,
Как носит Клеопатра...

Так один и тот же принцип «истины страстей» и «правды диалога» по-разному использован Шекспиром и Пушкиным в аналогичной ситуации. В письме к Н. Н. Раевскому из Михайловского (конец июля 1825 года) Пушкин писал: «Каждый человек любит, ненавидит, печалится, радуется, но каждый на свой образец,— читайте Шекспира». Найти для действующего лица драмы «язык, соответствующий его характеру» (там же), было одной из основных задач Пушкина-драматурга. В «Борисе Годунове» и «ма-

леньких трагедиях» он овладевает этим искусством Шекспира. В «Русалке» это достижение углубляется. В «Русалке» язык мельника, его дочери и князя, княгини и мамки абсолютно соответствует их «характерам», приобретая тот индивидуальный оттенок, который был так дорог Пушкину. В этом отношении замечание Белинского о том, что Пушкин в конце своей жизни решительно «шел к драме», приобретает особое значение в связи именно с «Русалкой». Здесь Пушкин овладел всеми элементами драмы, как особого искусства, и это тем более замечательно, что эта драма осталась неоконченной и надоработанной.

С особой силой написан Пушкиным монолог дочери после отъезда князя, когда она впервые постигла истину во всей ее суровой обнаженности. Но сначала поэт считает необходимым провести ее через все мучения ревности и неверия в окончательную разлуку: «Не верю, не может быть». Первая мысль — о собственной вине: «Как могла его я прогневить?» Затем мелькает другая мысль — она подурнела: «В одну недельку разве моя краса пропала?» И затем третья, взошедшая на почве народных суеверий: «Иль его отравой опоили?» И лишь затем наступает полное прозрение — она поняла наконец-то всю правду отношения князя к ней и уже смело обобщает свое несчастье с несчастьями других «бедных девушек», князь уже не князь, а «князья»:

Им вольно бедных девушек учить,
С полуночи на свист их подыматься
И до зари за мельницей сидеть —
Им любо сердце княжеское тешить
Бедами нашими, а там прощай,
Ступай, голубушка, куда захочешь,
Люби кого замыслишь . . . . . .

Здесь героиня Пушкина возвышается над собственным страданием до понимания огромной социальной пропасти, разделяющей ее от князя. Она обвиняет уже не его, а «сердце княжеское». И это обвинение настолько значительно, что после него уже нет надежды на спасение, хотя еще мелькают обрывки мыслей о разлучнице, «злодейке», до которой еще можно добраться и сказать ей:

Отстань от князя, видишь, две волчихи
Не водятся в одном овраге.

Но оставленные подарки князя убивают и эту последнюю мысль. Она понимает их назначение — она дочь мельника, а не чувствительная Лиза из повести Карамзина, и прекрасно знает, что они означают:

И деньги! выкупить себя он думал.
Он мне хотел язык засеребрить.

Для нее — это последняя и самая тяжкая обида, и она бросает в реку драгоценную повязку, «венец позора»:

Мы развенчались. — Сгинь ты, мой венец!

Теперь для нее все кончено. Любовь убита, и она бросается в реку.

Финал пушкинской драмы построен именно на «убитой» и похороненной любви. Этого не поняли все, кто за Пушкина заканчивал его драму, даже Даргомыжский, так гениально почувствовавший в основном намерения драматурга. Его русалка поет:

Настал давно желанный час!
Жар мести, жар любви
Кипит в моей крови.

Так построил свое окончание и Д. П. Зуев в своей нашумевшей подделке:

Увидела, забыла оскорбленья,
Замолкла месть поруганной любви.
Простила все! Не нагляжусь! Как прежде,
Любовью жаркою и страстной сердце бьется.

Нужно ли говрить, что все эти страстные и взволнованные любовные речи далеки от пушкинской «холодной и могучей» русалки, помышляющей единственно «о мщении»! Ее слова дочери о том, что она «помнит и любит» князя, должны быть переданы ему лишь для того, чтобы его заманить на дно реки. Пушкин не для того так тщательно описал все оттенки отчаяния и горя дочери мельника и не для того привел ее к окончательной правде, обнаженной и суровой, сорвавшей все покровы с княжеской любви, чтобы закончить свою драму сладкой любовной идиллией на дне Днепра. Его русалка презирает свое прошлое и свое былое чувство к князю — она была тогда, по ее словам, «отчаянной и презренной девчонкой». Вот почему лишь «мщением» должна была закончиться эта народная драма Пушкина — одно из глубочайших его драматических созданий.

4

Оставшиеся указания о перепланировке сценария драмы являются единственным случаем в творческой драматической практике Пушкина. Ни в дошедших до нас черновых текстах «Бориса Годунова (первых пяти картин), ни в «маленьких трагедиях», нет никаких указаний о неудовлетворенности автора ходом действия в его пьесах. В печатном тексте «Бориса Годунова» автор добровольно выпустил две картины по соображениям, о которых мы уже говорили. В высказываниях Пушкина о своих трагедиях мы имеем указание лишь о неудовлетворенности образом патриарха в «Борисе Годунове» («Грибоедов критиковал мое изображение Иова — патриарх, действительно, был человек большого ума, я же по недосмотру сделал из него глупца», — из вариантов предисловия). План «Скупого рыцаря» и «Моцарта и Сальери» не был изменен Пушкиным при данном им разрешении играть их на

Б. Оленин в роли мельника

сцене. Сценарий «Каменного гостя» настолько точен и завершен, что сам Пушкин не сумел бы тут в чем-либо изменить ход действия. Это же замечание относится и к «Пиру во время чумы». Остается «Русалка» и «Сцены из рыцарских времен»; обе драмы не завершены, но в рукописи последней также нет указаний на намерение изменить сценарий. Лишь в «Русалке» Пушкин дважды, уже закончив все дошедшие до нас картины, отмечает предполагаемое изменение плана, сначала текстуально на последней странице беловой рукописи, а потом цифрами при обозначении картин на той же рукописи. Это дает нам повод высказать предположение, что эта авторская перепланировка имела связь с переговорами или предположениями о постановке драмы на сцене.

Не подымая пока вопроса, для какой сцены предполагалась эта перепланировка — для драматической или оперной, — все же надо сказать, что в обоих случаях сценарий драмы, по которому был написан текст, страдал очень существенными недостатками. Пушкин их заметил уже тогда, когда приближался к окончанию драмы.

Прежде всего, с точки зрения театральной, было очень опасно показывать сцену в «Светлице» сейчас же после сцены свадьбы в «Княжеском тереме». Между ними прошло около семи лет. Чувства князя изменились, и об этом с тревогой говорит княгиня. Переход от любви к ней («как был он женихом, он от меня ни на шаг не отлучался») к полному охлаждению был слишком резок. Зритель к тому же не подготовлен к словам ловчего о том, что князь «остался один в лесу на берегу Днепра». Чувство тревоги, ощущение надвигающейся беды («долго ль до беды») не доходило до зрителя еще потому, что он не знал, сколько прошло времени между свадьбой и сценой «Светлица». Пушкин знал о необходимости напомнить зрителю о течении сценического времени и вписал в реплику мамки: «Тому давно, годов уже пять иль больше». Но эти стихи были зачеркнуты в рукописи и не вошли в сценарий драмы.

Совсем иное звучание получала бы сцена «Светлица», если бы она следовала за сценой «Днепровское дно». В последней сцене зритель прежде всего видит дочь князя «русалочку» и сразу же определяет время, прошедшее между второй картиной и третьей. Затем он узнает о заговоре русалки: «И ныне, кажется, мой час настал». Князь сегодня придет на берег. Русалочка должна заманить его на дно реки. И затем лишь начинается сцена «Светлица». В таком варианте тревога княгини должна была найти больший отклик у зрителя. Он уже знает, какая опасность грозит князю, и предчувствие княгини о грозящей беде передается и ему. Сцена кончается посылкой слуг на помощь князю и обращением к защите небесных сил («скорей зажги свечу перед иконой»). Зритель не может не ждать с интересом, чем кончится этот конфликт между замыслом русалки и желанием княгини спасти князя. Нарастание драматического интереса, привлечение внимания зрителя к ходу

действия, острота и напряженность сценической ситуации, бесспорно, достигаются скорее в том случае, если сцена «Днепровское дно» будет предшествовать сцене «Светлица». И Пушкин это перемещение обозначает в рукописи совершенно отчетливо: цифрами I и II. Цифра I относится к «Днепровскому дну», а цифра II — к сцене «Светлица».

В рукописи имеется еще цифра III—у сцены «Днепр. Ночь». Она указывает, что эта сцена должна итти за сценой «Светлица», обозначенной цифрой II. Это не меняет уже существующей редакции пьесы, в которой она следует за сценой «Светлица». Зато весьма существенным изменением сценария является в оставленном Пушкиным плане наименование сцены «Днепр. Ночь» так: «Князь, старик и русалочка». С. М. Бонди в своем комментарии совершенно прав, когда говорит, что это означало намерение Пушкина объединить в одну две сцены: «Днепр. Ночь» и «Берег». К высказанным им доводам мы присоединяемся всецело.

Как только Пушкин задумал сцену «Днепровское дно» поставить перед «Светлицей», перед ним сейчас же встал вопрос о том, что в существующем виде сцена «Днепр. Ночь» драматургически не завершена и требует нового финала. Зритель уже знает о поручении русалочке заманить князя, тот приходит, видит мельника, разговаривает с ним, а русалочки все нет. Приходят ловчий и слуги, и князь уходит с ними. Назревший конфликт, в сущности, не разрешается в действии, и сцена кончается разговором русалок, не имеющим непосредственного отношения к развитию сюжета. Князь ушел, но в следующей картине — «Берег» — он снова приходит, и этот двойной приход также драматургически неоправдан. Пушкин заметил эту ошибку сценария тогда, когда уже написал второй монолог князя — «Невольно к этим грустным берегам»,— кончающийся удивлением при виде выходящей на берег русалочки: «Что я вижу? Откуда ты, прекрасное дитя?» Он переносит все начало этого монолога князя в первый его монолог в сцене «Днепр. Ночь», обозначая в рукописи этот перенос знаком вставки с начертанием слов: «Невольно к этим грустным берегам», что указывало на его намерение именно этими словами начать новый, объединенный монолог князя. Таким образом, стихи:

Печальные, печальные мечты
Вчерашняя мне встреча оживила.
Отец несчастный! Как ужасен он!
Авось опять его сегодня встречу,
И согласится он оставить лес
И к нам переселиться, —

оказывались лишними, и их надлежало зачеркнуть. Пушкин прервал свою работу над «Русалкой» именно на них — это еще раз свидетельствует о его неудовлетворенности ходом сценария, о творческом раздумье над планом переработки всей сцены «Днепр. Ночь». Этот новый план был единственно возможным с точки зрения драматического нарастания конфликта. После встречи с мель-

ником следовала встреча с русалочкой и за ней — гибель князя. На этом и должна была кончаться драма [6].

В оставленном плане переработки есть еще одна заключительная сцена под названием «Охотники». Пушкин, возможно, занес ее в план не в качестве самостоятельной сцены, а эпизода, включающегося в последнюю сцену драмы. Со смертью князя дальнейшая разработка темы являлась ненужной и лишь ослабляющей ход драмы. Под охотниками автором подразумевались ловчий и слуги, посланные княгиней на помощь князю. Их приход мог прервать беседу князя с русалочкой или предшествовать ей и следовать сейчас же за уходом мельника и репликой князя («И этому все я виною»), как это уже было сделано Пушкиным. Но характер и тон разговора князя с ними, а также развитие сюжета были бы уже другими. Князь уже не уходил бы с ними к княгине, а оставался на берегу, приказав им уйти. И это изменение сценария способствовало бы обострению конфликта.

Таким образом, новый план требовал коренной переработки всей сцены «Днепр. Ночь», которой заканчивалась драма. В этом случае переработке должны были подвергнуться также открывающие и кончающие эту сцену песни и разговоры русалок. Их «нейтральный» характер в отношении развития конфликта между князем и русалкой в случае разрешения его именно в этой сцене должен был смениться более активным участием в ходе драмы. Возможно предположить их помощь русалочке и финальное торжество при виде гибели князя. Их хор, песни и пляски в этом случае могли бы кончать эту драму поруганной любви и мести, если бы только автор не предпочел ее кончить более лирически, в приемах драматической, а не оперной сцены. Перерыв в работе над «Русалкой», думается нам, означал не только осознанную необходимость переработки сценария вообще, но и раздумье Пушкина над выбором того сценического жанра, в котором лучше всего воплощалась бы тема драмы.

5

Версия о том, что Пушкин задумал «Русалку» как либретто для оперы, впервые была опубликована Белинским в 1846 году в «Отечественных записках» (№ 10): «Говорят, будто «Русалка» была написана Пушкиным, как либретто для оперы. Если бы это была правда, то хотя бы сам Моцарт написал бы музыку на эти слова, опера не была бы выше своего либретто». П. Анненков повторил этот слух в 1855 году в своих «Материалах для биографии Пушкина», когда живы были многие ближайшие друзья поэта, доставлявшие ему всяческие сведения для первой творческой биографии Пушкина. Но и он не указал на источник этих слухов и разговоров, ограничившись туманной редакцией: «По некоторым рассказам, сообщенным недавно публике, можно заключить, что Пушкин смотрел на «Русалку» свою как на либретто для оперы». Впрочем,

в этих же «Материалах» Анненков в примечании к письму Пушкина к Нащокину уже определенно говорит о «композиторе, для которого Пушкин писал свое либретто»: «И мы думаем, что... он для Есаулова начал свою «Русалку». Здесь утверждение о либреттном происхождении «Русалки» высказано уже прямо от лица биографа.

Это мнение Анненкова очень серьезно и авторитетно, так как он обладал такими пушкинскими материалами, какими мы уже не обладаем, помимо общения с семьей поэта, и прежде всего с Н. Пушкиной, предоставившей в его распоряжение все рукописи поэта. Его мнение об Есаулове как композиторе, для которого предназначалось либретто Пушкина, могло опираться и на устные свидетельства Нащокина, ближайшим другом которого был Есаулов.

Пушкин был заинтересован состоянием современной ему оперы, а также работами его друзей и знакомых в этой области. Об его отношении к Глинке и его опере «Иван Сусанин» мы уже говорили. Его вопрос в письме к Нащокину от 2 декабря 1832 года: «Что Вельтман, каковы его обстоятельства и что его опера», обращен к либреттисту «Волшебной ночи», заимствовавшему свой сюжет из пьесы Шекспира «Сон в летнюю ночь». Для Алябьева или для кого-либо другого писалось это либретто — безразлично для нас, в данном случае важно другое: Пушкин интересуется работой Вельтмана над либретто, так как это было тогда самым уязвимым и неблагополучным местом на оперной сцене. Оперные композиторы обращались упорно к известным литераторам за необходимым им сюжетом: Верстовский — к Загоскину, Кавос — к Шаховскому, Глинка — к Жуковскому и др. Даже отбрасывая апокрифическое, повидимому, сообщение «Пантеона» (1852, № 10) о том, что сам Пушкин на собрании у Козлова указал Даргомыжскому на свою «Русалку» как на либретто для «большой оперы», все же надо сказать, что такие запросы Пушкину со стороны композиторов весьма вероятны. Если Шаховской и Дидло с огромной удачей использовали его произведения на драматической и балетной сцене, если романсы на тексты его «Черной шали» и других произведений были уже широко популярны, то почему бы такому музыканту, как Есаулов, в судьбе которого Пушкин принимал такое горячее участие, не попросить его написать новый или переделать старый текст для оперы на тему о русалке? Тем более, что Пушкин уже был в это время автором «Моцарта и Сальери», трагедии, в которой мировое оперное искусство освещалось и трактовалось с необычайной силой и знанием природы музыки, ее творцов.

Все это дало основание двум позднейшим исследователям — С. К. Буличу и П. О. Морозову — утверждать, что версия о «Русалке» как оперном либретто весьма вероятна. Особенно настаивал на этом Булич. В своей статье «Пушкин и русская музыка» в сборнике «Памяти А. С. Пушкина» (1900) он писал: «По той или другой причине либретто осталось не конченным, и Пушкин мог воспользоваться им для своих драматических сцен, переделанных им уже для печати из оперного либретто». Морозов в своем

предисловии к «Русалке» в собрании сочинений Пушкина под редакцией Венгерова (том III), наоборот, предполагает, что «поэт и в самом деле подумывал о переработке «Русалки» в либретто: на это как будто намекает «норовский» отрывок сцены княгини с мамкой, написанный более музыкальным размером, нежели обычный драматический ямб». Но, несмотря на это расхождение, оба исследователя исходят из одной и той же мысли о какой-то связи пушкинского опыта с оперной сценой, утверждая в этом отношении мнение Анненкова.

В последнее время это мнение оспаривается некоторыми пушкинистами и в особенности С. М. Бонди в его комментарии: «Несмотря, однако, на авторитетность Анненкова, вся эта версия маловероятна». Возражения Бонди идут по двум линиям. Во-первых, «не только пятистопный стих, но и вся композиция вещи находится в полном противоречии с современным Пушкину типом строения оперного либретто». Во-вторых, «известно высокомерное отношение Пушкина к работе либреттиста, звучащее, например, в письме к Вяземскому от 4 ноября 1832 года: «Что тебе пришло в голову писать оперу и подчинить поэта музыканту? Чин чина почитай. Я бы и для Россини не пошевелился». Также и в «Египетских ночах» (1835): «У нас нет оборванных аббатов, которых музыкант брал бы с улицы для сочинения либретто».

Вот и все доводы Бонди, высказанные им в академическом издании. Их шаткость и неубедительность сразу же бросаются в глаза непредубежденному читателю. Впрочем, возможно, что то малое место, которое Бонди уделил этому вопросу в своем комментарии, не позволило ему развернуть свою аргументацию.

Мнение о том, что пятистопный ямб «Русалки» не подходит для оперного либретто, впервые высказал Белинский, на которого и ссылается Бонди. Как мы видели выше, Белинский считал «Русалку» идеальным либретто по тексту и сюжету. Его сомнения вызывались лишь размером стиха, «слишком длинным и однообразным для пения», хотя он тут же указывает: «за исключением двух хоров русалок и одной свадебной песни, да голоса невидимой русалки на свадебном пиру». Любопытно, что именно эти указанные Белинским «исключения» почти целиком вошли в сценарий оперы Даргомыжского, без всякой переделки. Но туда же вошел также без изменений ряд ямбических строк Пушкина.

Пушкинский пятистопный стих во многих местах оперы звучит превосходно, не требуя почти никакой переделки, но зато для всей оперы он оказался слишком «однообразным для пения» (замечание Белинского), и композитор вынужден был аранжировать его иногда на более удобные для себя, легкие и подвижные размеры с заменой и перестановкой слов. Но Даргомыжский через десять лет нашел возможным свою оперу «Каменный гость» уже целиком строить на том же пушкинском пятистопном ямбе, почти без изменения текста. Так поступил и Римский-Корсаков в своем «Моцарте и Сальери».

Пошел бы Пушкин навстречу Даргомыжскому (или Есаулову), если бы последний потребовал от него более разнообразного размера для оперы? Думается, что—да, ведь в черновиках «Русалки» сцена «Светлица» написана народным стихом:

Княгиня, княгинюшка,
Дитя мое милое,
Что сидишь невесело,
Головку повесила?

Если вспомнить, что помимо этого мы имеем в тексте драмы и другой размер песен русалок (амфибрахий и хорей), и хора девушек, и жалобной песни погубленной девушки, то замечание об однообразии размера «Русалки» для пения еще окончательно не разрешает вопроса о том, в каком плане мыслил Пушкин свою пьесу — в оперном или драматическом.

Более существенное значение имеет для нас вопрос о самом сценарии — является ли он в теперешнем виде оперным или драматическим. Даргомыжский, как известно, заменил мамку подругой Ольгой, ввел хор крестьян, хороводы, «славянский танец», «цыганский танец», картину столкновения князя с сумасшедшим мельником и обращение последнего к охотникам за помощью («Велите дочь мне возвратить»), расширил роль княгини, заменил мотив мести мотивами любви и др. В данном случае даже праздно ставить вопрос — согласился бы Пушкин на такие изменения. Но категорически отрицательный ответ на этот вопрос не исключает возможности его согласия на небольшие и непринципиальные изменения в ходе сценария и особенно в финале оперы, если бы они были продиктованы требованиями оперной сцены.

Была ли драма Пушкина в том виде, в каком она дошла до нас, уже готовым либретто для оперы, текстом, на который Алябьев или Есаулов уже мог начать писать музыку, ожидая лишь окончания автором последней сцены? Любопытно выслушать при этом вопросе мнение А. Н. Серова, соединившего в себе крупный композиторский дар («Юдифь», «Рогнеда», «Вражья сила») с очень солидной теоретической подготовкой, позволившей ему сделаться одним из самых видных наших музыкальных критиков. Вот что он писал о либретто Пушкина в своих статьях о «Русалке» Даргомыжского в «Музыкальном и театральном вестнике» (1856, № 26): «Сюжет «Русалки» вполне музыкальный; это приходится сказать вовсе не о каждом оперном сюжете, даже из числа знаменитых. Кроме того, и со стороны «сценической» сюжет один из богатейших в мире... Однако текст Пушкина еще далеко не либретто, каким оно должно быть по требованиям музыки. В каждой сцене основа вполне музыкальна, но слова очень часто под музыку не годятся, а во многих местах недостает для самых существенных частей оперы, органически вызываемых «задачей» сцены. Например: говорят три лица, но слова их не сгруппированы в «терцет», или на сцене свадьба, но нет слов для поздравительных хоров,

и так далее». Если принять во внимание, что в дальнейшем анализе оперы Серов принимает почти целиком все добавления, вставки и изменения Даргомыжского в тексте, то мысль критика-композитора делается совершенно ясной: он принимает целиком и «сюжет» и «план» драмы Пушкина как либретто, но требует при перенесении их на сцену тех добавлений и перегруппировок, без которых оперная сцена пятидесятых-шестидесятых годов не могла бы поставить «Русалку» в пушкинской редакции. Эти же требования, без сомнения, предъявили бы и Алябьев и Есаулов, работавшие в двадцатых-тридцатых годах, когда оперная сцена была еще более консервативна в своих приемах и навыках.

Булич, возражая Серову, по нашему мнению не вполне правомерно аргументирует новыми принципами построения оперного либретто, впервые лишь оформленными в практике Вагнером: «Позже, когда Серов познакомился с идеями Вагнера о музыкальной драме, он, наверное, не стал бы жалеть об отсутствии слов для поздравительных хоров или терцетов, но в 1856 году, несмотря на всю его начитанность, литературный вкус и образование, «Русалка», как либретто, оказалась все же выше его понимания и не подходила под рутинную, шаблонную мерку, снятую с привычной оперной формы XVIII и первой половины XIX века».

Булич здесь совершает ошибку перенесения оперной поэтики послепушкинской в эпоху, которая еще до нее не дозрела. Пушкин и в «Борисе Годунове» и в «маленьких трагедиях» строил свое «преобразование» современной ему драматической системы вполне реально, исходя из необходимости привить русской сцене и шекспировские принципы построения исторической трагедии и опыт европейской драматургии в обработке драм страстей и характеров. На европейской оперной сцене ко времени создания «Русалки» еще не было ни одной оперы, построенной в принципах музыкальной драмы Вагнера. И театр Глюка, и театр Моцарта, и театр Россини исключали форму «Русалки» как либретто для оперы. Исключали его и оперы Кавоса и Верстовского. И даже Глинка со своим «Иваном Сусаниным» и «Русланом и Людмилой» не смог бы принять пушкинскую «Русалку» как готовое либретто для оперы. Таким образом, мы готовы согласиться с Бонди, что композиция пушкинской «Русалки» противоречила структуре тогдашнего оперного либретто. Но из этого еще не следует, что этот факт устраняет все разговоры и версии о ее связи с оперной сценой. В особенности порочна ссылка Бонди на мнение Пушкина о роли либреттиста, выраженное в письме к Вяземскому и в «Египетских ночах». Письмо к Вяземскому относится к 1823 году, когда поэт еще не был знаком с многими композиторами, как это было в тридцатых годах, и к тому времени его взгляд мог измениться: при нем Жуковский вел переговоры с Глинкой о сюжете «Ивана Сусанина» и даже думал сам писать либретто этой оперы, начав стихи «Ах, не мне, бедному, ветру буйному»; при нем также развернулась деятельность популярного романиста Загоскина как либреттиста Верстовского.

Что касается «Египетских ночей», то вот как выглядит эта цитата полностью: «У нас нет оборванных аббатов, которых музыкант брал бы с улицы для сочинения либретто. У нас поэты не ходят пешком из дому в дом, выпрашивая себе вспоможения». Мысль Пушкина здесь выражена с предельной отчетливостью: у нас отношения либреттиста с музыкантом и поэта с публикой совершенно иные, чем на Западе XVIII столетия. Либреттист, как и поэт, у нас вышел уже из этого униженного состояния: вот единственный смысл этих слов Пушкина, и строить на них отрицательное отношение поэта к роли либреттиста никак нельзя.

Все это, вместе взятое, заставляет нас предположить, что Пушкин задумал свою «Русалку» все же не как оперу, а как народную драму и лишь в процессе работы над ней решил переделать ее в оперу, уступая настояниям Нащокина помочь Есаулову хорошим либретто. Из предположений Булича и Морозова догадка последнего более вероятна — не в приемах Пушкина-драматурга было бы приспособление неудавшегося оперного либретто для произведения совершенно другого жанра. И, наоборот, вполне возможно превращение своего драматического или повествовательного произведения в либретто для оперы. Такова практика, например, Виктора Гюго («Эсмеральда» для Луизы Бертен) на Западе и Островского у нас («Вражья сила» для Серова и «Воевода» для Чайковского). Но еще до Островского ряд русских опер был написан на тексты и сюжеты русских писателей: «Илья Богатырь» Кавоса на либретто И. А. Крылова (1806) [7], «Светлана» Кавоса (1882) и «Вадим, или 12 спящих дев» (1832) Верстовского на сюжеты Жуковского и др. Вяземский и Грибоедов писали для Верстовского текст для оперы-водевиля «Кто брат, кто сестра, или Обман за обманом» (1824). Алябьев писал музыку для оперы «Кавказский пленник» на сюжет Пушкина и др.

Тот факт, что Пушкин в своей работе над «Русалкой» исходил из оперы Генслера—Краснопольского, еще не диктовал обязательно оперной формы для его нового произведения. И в «Каменном госте» перед его глазами был оперный спектакль Моцарта, но все же он написал трагедию, а не текст для оперы. Однако тот же факт мог легко побудить его принять предложение Есаулова и приступить к переделке драмы на оперное либретто. Замечательный музыкальный, по мнению Серова, сюжет уже был обработан в ряде сцен, оставалось лишь несколько изменить сценарий, внести большее разнообразие в размер стиха и дать оперный финал. Можно думать, что он приступил к той работе, судя по оставленному им плану переработки сценария.

Как известно, датировка сохранившихся черновиков «Русалки» до сих пор не установлена точно и колеблется между 1829 и 1832 годами, когда 17 апреля вся первая сцена была закончена перепиской набело. В особенности туманной является дата создания сцены «Светлица» народным стихом, существенно отличающимся от всего строя стихов «Русалки». Вопрос о том, почему же Пушкин

счел необходимым переделывать уже готовую и законченную сцену стихами, более подходящими к музыкальному оформлению, чем пятистопный ямб, или почему он возвратился от народного стиха этой сцены к общему строю стихов всей пьесы в целом, до сих пор не разрешен в научной пушкиниане, так как отсутствует твердая уверенность в датировке этого так называемого «норовского» автографа, впервые напечатанного с ошибками П. И. Бартеневым в «Русском архиве» (1865). Между тем твердый ответ, добытый путем палеографической экспертизы этого отрывка, мог бы дать нам очень интересные указания на намерения поэта. Пока же можно лишь предположительно думать, что этот автограф более позднего происхождения и свидетельствует в пользу версии Морозова о намерении Пушкина приступить к переделке текста пьесы на оперное либретто.

В этом же направлении шли как будто и те изменения в плане сценария, намеченные Пушкиным, о которых мы говорили выше. Поэт безусловно отверг бы финал оперы Даргомыжского, с его откровенно феерическим колоритом подводного царства, куда русалки «влекут за собой князя к стопам своей царицы». Но разницу между драматическим и оперным финалом Пушкин знал по многим операм Россини и Моцарта, и возможно, что его попытки объединить две последние сцены «Русалки» в одну, с участием охотников и русалок, шли именно по пути к ансамблевому оперному финалу. Но, приближаясь к нему, поэт ощутил творческие сомнения в возможности переделки своей драмы для оперы и бросил работу как раз на этом месте.

О принципиальном отношении Пушкина к переделке своих произведений для сцены мы будем говорить в дальнейшем, пока же укажем, что он не протестовал ни против переделок Шаховского, ни против переделок Дидло и Глушковского, хотя и не принимал в них никакого участия. И лишь встреча с композиторами могла поставить перед ним реально вопрос о непосредственном участии в переделке своих произведений для оперной сцены. У нас есть свидетельство о его согласии если не переделать, то хотя бы составить план оперы на сюжет «Руслана и Людмилы». Оно принадлежит М. И. Глинке и приведено в его известных «Записках»:

«На одном из вечеров у Жуковского Пушкин, говоря о своей поэме «Руслан и Людмила», сказал, что он многое бы переделал; я желал узнать от него, какие именно переделки он предполагал сделать, но преждевременная кончина его не допустила меня исполнить этого намерения... Я надеялся составить план по указанию Пушкина».

Зная непосредственный и искренний тон «Записок» Глинки, хотя в них и отсутствует точность в фиксации обстановки и дат его встреч с Пушкиным и его друзьями, можно смело положиться на это свидетельство, очень важное для нашей темы.

Прежде всего — о какой «переделке» поэмы шла речь? Неужели Пушкин в последние месяцы своей жизни мог серьезно говорить

о том, что он в ней «многое бы переделал»? Для печати? Но об этом даже в шутливом разговоре не могло быть и речи. Весь контекст этого отрывка из воспоминаний Глинки говорит о другом — шел разговор о дальнейшей работе композитора после его блестящего дебюта «Иваном Сусаниным», на премьере которого был Пушкин 27 ноября 1836 года. Кто-то, вероятно Жуковский, поднял вопрос о «Руслане и Людмиле» как сюжете для новой оперы Глинки. Пушкин, вероятно, сказал, что в этом случае текст поэмы потребует переделок. Именно так понял и Глинка слова Пушкина, так как его дальнейшее замечание: «я желал узнать от него, какие именно переделки он предполагал сделать», несомненно, свидетельствует о заинтересованности его не предположениями Пушкина вообще о новой редакции «Руслана и Людмилы», а вполне конкретным планом переделки поэмы для оперной сцены. Об этом же говорит и Глинка: «Я надеялся составить план по указанию Пушкина». Именно об этом плане и шла речь на вечере у Жуковского и при дальнейших встречах Глинки с Пушкиным. Смерть поэта прервала эти переговоры.

Этот эпизод дает основание думать, что в предложении переделать «Русалку» на оперное либретто, шедшем от Нащокина и его друзей, не было ничего принципиально неприемлемого для Пушкина. Это предложение он получил в процессе работы над драмой, уже набросанной в приемах другого жанра. Он оставил свои попытки в работе над либретто для оперной сцены — очевидно, он убедился в невозможности для себя пойти навстречу требованиям оперной сцены.

Так представляется нам творческая история этой замечательной драмы Пушкина, со всеми ее переработками и колебаниями автора и в области жанра и в планах сценария. В истории русского театра она, несмотря на свою незаконченность, занимает одну из самых видных и почетных страниц, превосходя своей мощью все последующие попытки русских драматургов создать народную драму.

ГЛАВА VIII

«СЦЕНЫ ИЗ РЫЦАРСКИХ ВРЕМЕН»

1

Известно мнение Н. Г. Чернышевского об этой незаконченной драме Пушкина: «Если бы можно было вполне высказывать свои мнения, то мы сказали бы даже, что «Сцены из рыцарских времен» должны быть в художественном отношении поставлены не ниже «Бориса Годунова», а может быть, и выше» [1].

И, однако, именно об этом произведении Пушкина нет ни одного специального исследования в пушкиниане. То, что так взволновало Чернышевского в этих сценах — тема о крестьянском восстании против феодалов, — отпугивало буржуазное пушкиноведение, обнаружившее полную растерянность перед этим гениальным замыслом, разрешавшим огромную социальную проблему рождения нового общества в недрах средневековья в плане, враждебном аристократии.

На это прежде всего обратила внимание николаевская цензура при печатании «Сцен» в «Современнике» в 1837 году вскоре после кончины Пушкина. В протоколе цензурного комитета от 13 апреля 1837 года записано: «Г. цензор сомневался сам собою допустить эти места без изменения потому, что завязка статьи — вражда рыцарей и вассалов их — может быть принята в смысле более общем и применена к другим, позднейшим временам» [2]. И хотя комитет не согласился с мнением цензора Крылова и разрешил «Сцены» к печати, надо все же сказать, что Крылов более тонко уловил «подозрительность» этого посмертного произведения поэта с точки зрения охраны основ самодержавия, чем комитет в целом.

Лишь в советскую эпоху вскрылись отчетливо огромный идейный размах и социальная насыщенность этого последнего драматического произведения Пушкина. С полным основанием Б. Мейлах недавно писал: «Таким образом, основной идейный стержень пьесы — борьба двух миров: буржуазного и феодального. В пони-

мании причины и движущих сил этой борьбы Пушкин проявил проницательность гения, на много лет опередившего свою эпоху»[3].

Особенно это делается ясным в свете высказываний классиков научного марксизма об историческом процессе. Непосредственно к теме Пушкина относится замечание Энгельса в «Диалектике природы»: «Это был величайший прогрессивный переворот, пережитый до того человечеством, эпоха, которая нуждалась в титанах и которая породила титанов по силе мысли, страстности и характеру, по многосторонности и учености. Люди, основавшие современное господство буржуазии, были чем угодно, но только не буржуазно ограниченными. Наоборот, они были более или менее обвеяны авантюрным характером своего времени»[4]. В «Коммунистическом манифесте» Маркс и Энгельс писали: «Буржуазия не может существовать, не вызывая постоянных переворотов в орудиях производства, следовательно и во всех общественных отношениях»[5]. В рецензии на книгу Даумера «Религия нового века» Маркс и Энгельс указали на важность темы о гибели рыцарства: «Если гибель прежних классов, например, рыцарства, могла давать содержание для грандиозных трагических произведений искусства, то мещанство, естественно, не может дать ничего другого, кроме бессильных проявлений фанатической злобы и коллекции санчопансовских поговорок и изречений»[6]. В письме к Лассалю по поводу его пьесы «Франц фон Зикинген» Энгельс замечает: «Какие причудливо характерные образы дает эта эпоха разложения феодальных связей в лице правящих королей без копейки денег, нищих ландскнехтов и авантюристов всякого рода — фальстафовский фон, который в исторической драме этого типа был бы еще эффектнее, чем у Шекспира»[7]. В том же письме Энгельс ставит перед Лассалем задачу превращения этой литературной драмы в пьесу сценическую: «Я хотел бы прочесть вашу драму в обработке для сцены; в своем настоящем виде она наверное не может быть поставлена... мне думается, что Зикингена можно было бы, хотя с трудом (ибо достигнуть совершенства действительно не так просто), переделать в указанном смысле в драму для сцены»[8].

«Сцены из рыцарских времен» в свете этих высказываний приобретают значение того большого исторического полотна, достоинства которого так верно почувствовал Чернышевский, хотя Пушкин взял лишь начало того исторического процесса, о котором говорил Энгельс. В XIV веке еще не было тех «титанов» века Возрождения, о которых писал Энгельс, но все же в лице выведенного в «Сценах» отца Бертольда уже дан человек, по своему бескорыстному отношению к науке и по своему значению в деле научных открытий приближающийся к таким героическим образам. Как и Бертольд Шварц, он даже в тюрьме не прекращает своих химических опытов и изобретает порох, вызвавший один из тех «переворотов» в общественных отношениях, о которых говорили авторы «Коммунистического манифеста». В другом образе пьесы —

Франце — воплощен «авантюрный характер его эпохи», сказывающийся и в легкости его переходов от службы в замке к восстанию против его обитателей, и в его беззаботности перед лицом смерти, и в мечтах о любви Клотильды, и в желании подняться выше своего круга. Оба момента, о которых говорят классики марксизма, — прогрессивный характер смены одной системы другой и значение технических изобретений — находят место в «Сценах» Пушкина, которые по плану пьесы кончаются победой восставших вассалов и разрушением замка, бывшего оплотом угнетения и невежества.

В этом плане замечание Пушкина о «феодальных вертепах» не случайно совпадает с перечислением Маркса в одной из тетрадей 1844 года («Отношение частной собственности») «всех низостей, жестокостей, чванства, проституции, бесчестия, анархии, бунта, очагом которых были романтические замки». И для Пушкина эта романтика средневековья не была приемлема с точки зрения прогрессивного хода человеческой истории, и в его «Сценах» в рыцарском замке убивают ни в чем неповинного конюшего Якова и заставляют осужденного насмерть Франца петь перед пирующими рыцарями. Эти «разбойничьи государства», населенные невежественными и «бездарными» рыцарями, должны были пасть под ударами угнетенных вассалов и шествующего вперед просвещения. И реалист Пушкин в «Сценах» снимает с этих «вертепов» все романтические покровы.

В своей работе над этой темой Пушкин опирался на ряд исследований французских историков (и прежде всего на работы Гизо), а также на свои замечания о судьбах европейского феодализма в связи с рецензией на «Историю русского народа» Н. А. Полевого. В наброске третьей статьи об этой книге Пушкин пишет: «Горе стране, находящейся вне европейской системы... Гизо объяснил одно из событий христианской истории: европеское просвещение. Он обретает его зародыш, описывает постепенное развитие и, отклоняя все отдаленное, все постороннее, случайное, доводит его до нас сквозь темные, кровавые, тяжелые и порою рассветающие века». В своих «Исторических замечаниях» Пушкин пишет о Петре I, который «не страшился свободы, неминуемого следствия просвещения». В одной из своих заметок («Постановления, ниспровергнутые во Франции») он замечает о рыцарях, владельцах замков: «Они выбрались из феодальных своих вертепов и стали появляться aprivoisés в дворцовые передни». И Пушкин делает выписку из сочинения одного французского исследователя истории феодализма: «Тем не менее каждый был столицей маленького разбойничьего государства» («Рукою Пушкина», стр. 579).

Чтобы понять глубину идейного замысла Пушкина, достаточно сравнить его сцены с аналогичными сценами Мериме, вышедшими в 1828 года под названием «Жакерия». В «Сценах из рыцарских времен» Пушкин проделал по отношению к тексту Мериме ту же работу, что и в «Русалке» по отношению к тексту Краснопольского, дав свою оригинальную обработку одного и того же сюже-

та. С такой же откровенностью, как и в «Русалке», он оставляет почти неизменными ряд сценических положений и эпизодов пьесы Мериме (влюбленность Жака в дочь владельца замка Изабеллу, его изгнание из замка и союз с восставшими крестьянами, его сетование на свое низкое происхождение, вызывающее презрение красавицы, и др.), с тем чтобы в итоге все же дать совершенно иное произведение, как бы оппонирующее своему оригиналу. В таких же приемах, как мы знаем, был написан и «Каменный гость». Едва ли бы Пушкин оставил в рукописи все совпадения с Мериме, если бы он не хотел этим самым подчеркнуть свою цель — дать вариацию заинтересовавшего его сюжета.

Главное отличие сцен Пушкина от сцен Мериме состоит в идейной направленности темы. В то время как скептик Мериме в своем предисловии к сценам пишет о том, что «эксцессы феодального строя должны были привести за собой другие эксцессы», Пушкин в своем плане пьесы сразу же как бы зачеркивает эту детскую философию истории и вводит сюжет Мериме в рамки огромной картины развития общественных отношений и смены одной социальной формации другой, вооруженной более совершенными орудиями борьбы. Не «эксцессы» феодалов рождают «эксцессы» восставших вассалов, а самый феодальный строй рушится потому, что на помощь восставшим приходит наука, приносящая порох и просвещение. И Пушкин заносит в план: «Пьеса кончается размышлениями и появлением Фауста на хвосте дьявола (изобретение книгопечатания — своего рода артиллерии)». Этим самым тема подымается на огромную высоту исторического обобщения и пессимизму Мериме, кончившего свои сцены поражением восстания, противопоставляется оптимистическая концовка Пушкина, видящего в истории прогрессивный ход от стальных лат средневековья к усовершенствованному печатному станку буржуазного века просвещения, окончательно уничтожившего вековые Бастилии аристократов выстрелами своих бесчисленных книг и памфлетов.

В пьесе Пушкина дана лишь начальная фаза этого исторического процесса. Если, по его словам, в момент смерти Вольтера «общество созрело для великого разрушения» («О русской литературе с очерком французской»), то во время действия рыцарских сцен (XIV век) стены замков стояли еще крепко, и «жакерия», действительно, закончилась победой феодалов. В этом отношении Мериме более точен, чем Пушкин, но только потому, что он видит факты в их статике, а не в динамике, не в процессе их исторического развития. И у Пушкина первая попытка восстания оканчивается поражением восставших, но уже появление на сцену монаха Бертольда с его химическими опытами предвещает будущее поражение феодалов. Против лат и стен вводится новая сила — порох, изобретенный Бертольдом, и замок рушится под ударами восставших, во главе которых герой пьесы Франц, вдохновленный любовью к Клотильде и ненавистью к угнетателям. В связи с этим и самый образ Франца существенно отличается от Пьера «Жакерии», кото-

рый презирает восставших крестьян и покидает их, как только выясняется тщетность его попытки спасти Изабеллу. Пушкин зачеркивает образ колеблющегося попутчика восстания, предателя, которого Оборотень, горящий ненавистью к рыцарям, называет «холопом» с «дворянскими замашками», и ставит вместо него решительного, бесстрашного и обаятельного Франца, готового умереть с песней на устах, для которого дело восставших есть его кровное дело, приносящее ему освобождение от плена и любовь Клотильды. У Мериме Изабелла порабощает Пьера, у Пушкина Франц завоевывает сердце аристократки своим мужеством и талантом.

В своем отрицательном отношении к феодализму и рыцарям Пушкин был более близок к народной французской традиции, чем Мериме, создавший в своих сценах героическую фигуру отца Изабеллы, старого барона Жильбера д'Апремона, готового лучше погибнуть с мечом в руках, чем сдаться на милость вассалов.

Вот отрывок из «Игры о Робене и Марион», популярном фарсе средних веков, народные корни которого несомненны, хотя писал его трувер Адам де Ла-Аль для спектакля при дворе графа Артуа между 1223—1286 годами. Рыцарь хочет соблазнить и увезти пастушку Марион, которая любит простеца Робена. Крестьянин обращается за помощью к односельчанам:

Робен

Явился нынче на коне
Какой-то менестрель, — и он
Просил любви у Марион.
Боюсь, вернется он опять.

Бодон

Тогда ему не сдобровать!

Готье

Да, да! Клянусь своей башкой!

Бодон

Беги же, что есть силы,
Я захвачу с собою вилы.

Готье

А я — дубину [9].

И хотя в дальнейшем все кончается благополучно и рыцарь, смущенный отказом Марион и ее любовью к побитому им ее жениху Робену, уезжает, все же в этой любимой народной игре, вошедшей во все хрестоматии и истории французского театра, очень ярко отразилась ненависть народа к насильникам-феодалам. В то время как в песнях, созданных придворными труверами, воспевалась красота, доблесть и героизм рыцарей и их дам, народ воспел свою Марион и противопоставил ее и Робена рыцарям—соблазнителям и насильникам.

Пушкин в своих сценах был верен именно этой народной традиции. В тексте этой старинной пьесы выехавший на охоту дворянин называется «рыцарем», и лишь Робен называет его «менестрелем».

В сценах Пушкина нет ни одного положительного персонажа из среды дворянства, и даже Клотильда ничем не возвышается над низким духовным уровнем рыцарей. Ее брат Альбер с легкостью убивает своего конюшего Якова ударом железной рукавицы, даже не зная, за что («Яков сказал мне что-то... я рассердился...»). Вот почему Пушкин в плане пьесы характеризует этого рыцаря (или жениха Клотильды) словами «воплощенная посредственность», указывая этим самым, что даже личный талант, одаренность покидает осужденных историей на уничтожение представителей феодального строя и переходит на сторону его врагов. Талантлив неутомимый искатель истины Бертольд, талантлив и Франц, которому Пушкин отдает одно из своих исключительно сильных произведений—«Легенду», написанную им еще в 1829 году. Теперь в устах Франца она говорит не только о его любви, но и его «смелой и прямой» душе. Большей симпатии к своим персонажам, противопоставляемым бездарным рыцарям, трудно требовать от поэта.

Вот та идейная устремленность, которую Пушкин противопоставил мнимому «объективизму» Мериме. Она свидетельствует о коренных сдвигах не только в миросозерцании поэта, но и в его творческих приемах в тридцатых годах. То «беспристратие», которое он так ценил в драме Погодина «Марфа Посадница», уступает место более активному выражению своих чувств и в обрисовке действующих лиц, и в выборе тем, перекликающихся с думами о судьбах русского дворянства, и в выдвижении на арену творчества разночинных писателей, о которых он писал: «Даже теперь наши писатели, не принадлежащие к дворянскому сословию, весьма малочисленны. Несмотря на то, их деятельность овладела всеми отраслями литературы, у нас существующими. Это есть важный признак и непременно будет иметь важные последствия» («Путешествие из Москвы в Петербург»). Подобно этому и выдвижение таких лиц, как Франц, на арену исторических событий знаменовало «важные последствия» для судеб средневекового рыцарства и нарождение нового, буржуазного общества.

2

Вопрос о драматическом жанре пушкинских «Сцен» и о театральной природе этого замысла поэта до сих пор не выяснен вполне. Все ссылки на трилогию Витте «Лига», исторические сцены Дебро «Баррикады 1830 года» и другие произведения новой «историко-драматической школы» во Франции, писавшиеся уже современниками Пушкина, имели в виду «Бориса Годунова» и попадали мимо цели, так как эта трагедия была написана до их появления в печати. Современное пушкиноведение напоминает о них в связи со «Сценами» Пушкина только в порядке регистрации, ограничиваясь сравнением со сценами Мериме. Но недостаточность этого сравнения вытекает из самого факта противопоставления Пушкиным своего замысла замыслу Мериме. В каком драматургическом жанре замыслил свою пьесу сам Пушкин и предполагал ли он возмож-

ность ее постановки на сцене? Вот весьма существенный вопрос для понимания природы этого последнего по времени создания драматургического опуса Пушкина.

Заглавие «Сцены из рыцарских времен» отсутствовало в рукописи поэта и дано редакцией «Современника» (1837, том V) уже после смерти автора. В отличие от многочисленных (тридцать шесть) сцен Мериме, с его явным нежеланием считаться с возможностью их реализации на сцене, Пушкин ограничивает свой замысел, судя по плану, максимум десятью-двенадцатью сценами, причем шесть из них были написаны, реализуя восемь печатных строчек плана из тринадцати В отличие от разбросанности сцен Мериме, пытающихся охватить мелкими, дробными кадрами, подчас незначительными деталями огромную картину разрастающегося медленно, с задержками крестьянского движения, Пушкин сразу же начинает развертывать фабулу со сцены разрыва Франца с отцом и ухода в замок, давая правильную и отчетливую экспозицию для очень быстро и лаконично нарастающего конфликта Франца и со своей средой и с обитателями замка. И в первую же сцену он вводит монаха Бертольда, подготовляя заранее финал своей пьесы, в котором Бертольд окажется решающей силой.

Эта драматургическая целеустремленность, эта забота о развитии действия в рамках, доступных сцене, эта «дума» о зрителе и его восприятии проходят через все сцены Пушкина и особенно заметны в последней написанной сцене — «Замок Ротенфельда», — в которой Франц поет «заунывную», по определению гостей, балладу о бедном рыцаре и «веселую» песенку о мельнике, увидевшем на ведрах медные шпоры. Театральная природа введения в сцену песен миннезингера особенно бросалась в глаза современным Пушкину деятелям театра, и именно актеру Н. О. Дюру, игравшему на премьере «Ревизора» роль Хлестакова, принадлежат ноты к балладе Пушкина с заглавием «Баллада из трагедии дом Аспенов, музыка соч. Н. О. Дюра, стихи А. С. Пушкина». Трагедия В. Скотта «Дом Аспенов» предполагалась к постановке и на Александринской сцене и на сцене Малого театра в Москве в 1832—1833 г. [10].

Любопытно, что переделка раннего стихотворения «Легенда» в романс о бедном рыцаре велась Пушкиным в драматическом плане. Франц поет его перед Клотильдой, желая передать ей свои чувства восхищения и преклонения перед поразившим его «видением». Отсюда в отсутствие в драматической редакции «Марии Девы», беса, пытающегося утащить душу рыцаря в ад, заступничества «Пречистой», намеков на безбожие рыцаря и пр. Введенные в пьесу стихи Пушкина зазвучали по-новому, и сама функция их в развитии интриги заставила поэта ослабить их мистический смысл и перевести в план любовной лирики средневековья. Клотильда прекрасно поняла тайный смысл стихов Франца и спасла ему жизнь.

Но не только жизнь. Последняя написанная Пушкиным реплика Франца: «Однакож я ей обязан жизнью», в связи о обозначен-

ной в плане смертью рыцаря, указывает на какой-то поворот в развитии интриги: отношения между Францем и Клотильдой после разрушения замка и победой вассалов должны были измениться. Пушкин, очевидно, хотел увенчать мужество, талант и победу Франца любовью Клотильды, подобно тому как это он сделал в плане драмы о сыне палача.

Таким образом, перед нами вырисовывается, в отличие от сцен Мериме, драматургическая природа и этой пьесы Пушкина, рассчитанной на театр, как и все остальные его драматургические произведения и замыслы. Если большинство авторов исторических хроник во Франции говорили в предисловиях, что они пишут для чтения, а не для сцены (Витте в предисловии к своей «Лиге» писал: «Это вовсе не театральная пьеса»), то Пушкин, верный своей театральной поэтике, нигде и никогда не делал подобных заявлений и сам вычеркнул в своем письме к Погодину упоминание о нежелании отдавать своего «Бориса Годунова» на театр. Как мы видели выше, Энгельс придавал особое значение превращению пьесы для чтения в пьесу для сцены, ставя эту задачу перед Лассалем в связи с его «Францем фон Зикингеном». Для Пушкина этой проблемы не существовало, так как ни в «Борисе Годунове», ни в «маленьких трегедиях» нет никаких следов таких переделок, характерных и для Шиллера и для Гете (две редакции «Разбойников» и «Геца фон Берлихингена» и др.). Они писались как театральные пьесы и мыслились автором как сценические произведения.

Единственная, на первый взгляд, книжная, а не театральная деталь в плане «Сцен из рыцарских времен» связана с их финалом и оформлена в следующих выражениях: «Пьеса кончается размышлениями и появлением Фауста на хвосте дьявола (изобретение книгопечатания — своего рода артиллерии)». Появление фантастического элемента в пьесе, реалистической по структуре, несомненно, прозвучало бы в театре некоторым диссонансом, тем более, что появление Фауста никак не подготовлено в сценарии пьесы. Сочетание реального и фантастического в «Русалке» было органическое. Оно опиралось на народное представление о девушках, превратившихся в русалок в минуту своей гибели на дне реки. В «Фаусте» Гете появление Мефистофеля также органически вытекает из сюжета, в основу которого положено предание о человеке, продавшем свою душу дьяволу. Этой органической необходимости нет в плане Пушкина, в котором победа восставших обеспечена порохом брата Бертольда, без всякого вмешательства чудесной силы.

Вот почему эта деталь лишь намечена в плане, хотя она и имеет существенное значение для понимания замысла Пушкина. Свою мысль о том, что книгопечатание добьет окончательно рыцарство и феодализм, наподобие могущественной артиллерии, поэт набросал в плане лишь как часть тех «размышлений», которыми должна была кончаться пьеса. Размышлением Сальери кончается пьеса «Моцарт и Сальери», и это отнюдь не разрушает ее театрально-драматургической природы.

И все же появлялись бы дьявол и Фауст в конце пьесы, если бы Пушкин продолжал свою работу? Поскольку в плане фигурируют и «размышления» и «появление», мы должны признать, что поэт имел в виду эту возможность, хотя и не все занесенное им в план выполнялось по мере написания пьесы (исчезновение «отца девицы старого рыцаря» и др.).

Реалистический и театральный план всей пьесы выдержан Пушкиным с начала до конца. Сцена сражения пеших косарей с всадниками в железных латах была вполне приемлема для тогдашней сцены, любившей такие схватки и турниры в «рыцарских» пьесах («турниры» и «сражения» и в «Иваное» и в других спектаклях). Эффект воскрешения «убитых» рыцарей вполне театрален. Песенка косарей также имеет в виду благодарных слушателей, привыкших к таким «хоровым», ансамблевым номерам в драматургических спектаклях. Этой же цели служат и песни Франца, особенно последняя, с ее комическим и веселым характером, обеспечивающим ей большой успех в зрительном зале. Именно она особенно подчеркивает театральную природу пьесы, так как для пьесы, не имеющей в виду зрителей, был бы достаточен романс о бедном рыцаре, как это сделал Мериме, вводя одно лишь фаблио в сцене Пьера с Изабеллой. Диалоги первой сцены между Мартыном, Францем, Бертольдом и Альбером вполне жизненны, реалистичны и легко разбиваются на шесть явлений: 1) разговор сына с отцом, 2) приход к отцу монаха-изобретателя, 3) беседа между последним и сыном, 4) возвращение отца с деньгами, 5) монолог сына и 6) встреча его с рыцарем Альбером. В целом это дает вполне законченное первое действие, развивающее и интригу, и характеры, и взаимоотношения персонажей.

Менее развиты последующие сцены, кроме пира в замке Ротенфельда, имеющей вполне законченный вид: и ни в одной из них нет ни одного намека на второй план, фантастический и ирреальный, с вмешательством дьявола, заинтересованного книгопечатанием как орудием просвещения, неверия и скептицизма.

Откуда появился этот мотив в плане Пушкина? Если само отождествление Фауста с историческим Иоганном Фустом, учеником Гутенберга, прославившимся вместе с ним своими первопечатными книгами, взят из книги Карамзина «Письма русского путешественника» и г-жи де Сталь «О Германии», а упоминание книгопечатания рядом с порохом уже имелось в статье Бестужева-Марлинского о романе Полевого «Клятва при гробе господнем» («Московский телеграф», 1833, № 52—53), то сама мысль о какой-то заинтересованности дьявольских сил в изобретении печатного станка не имелась ни в этих источниках, ни в трагедии Гете. Вот почему мы склонны думать, что Пушкин нашел ее в романе Фридриха Клингера «Жизнь, деяния и гибель Фауста», вышедшем в 1791 году на немецком языке в Петербурге и еще при жизни автора (1752—1831) переведенном на английский, французский, шведский и голландский языки. Пушкин, таким образом, мог ее про-

честь в переводе, если не в оригинале. И он не мог не знать о литературной деятельности этого выдающегося представителя немецкого «штурм унд дранга». Упоминание Готшеда и Лессинга в его статье «О драме» показывает, что он был осведомлен о всех перипетиях литературной борьбы в Германии.

В драме Клингера изобретению Фауста посвящена целая сцена, происходящая во владениях Сатаны. Вот что говорит он своим подданным: «Узнайте же, что подало мне повод устроить сегодня для вас это празднество. Фауст, смелый смертный, который, подобно нам, сетует против Вечного и которого сила его духа некогда может сделать достойным жить вместе с нами в преисподней, изобрел искусство легким способом умножать тысячи раз книги, опасную игрушку людей, распространителей безумия, заблуждений, лжи и ужасов, источник гордости и мучительных сомнений... Торжествуйте! Скорее опасный яд знания и искания сообщится всем сословиям... Смейтесь, друзья, и да сольются вместе наши голоса в диком победном крике: да здравствует Фауст!» [11]

Введя этот мотив в план, Пушкин не мог не задуматься и над вопросом, почему дьявол сочувствует изобретению Фауста. У Клингера эта запоздалая вариация руссоизма перекликалась с его ненавистью к человеческой цивилизации и осмеянием смысла мировой истории, трактуемой материалистически. Пушкин относился к истории с совершенно иных идейных позиций и не мог не видеть, что появление дьявола с Фаустом в финале реалистической пьесы, дающей не только материальную, но и моральную победу восставшим вассалам, связывающую ее со всем прогрессивным ходом исторического процесса, не органично ни драматургически, ни философски. Духу сомнения и отрицания во всяком случае здесь не было места, даже если допустить, что он появляется только в роли слуги Фауста. Если это допустимо еще в драме книжной, где последующие «размышления» могут объяснять его служебную роль, то на подмостках эта яркая сценическая фигура невольно выдвинется на первый план и затемнит смысл всего спектакля. Вот почему, думается нам, этот персонаж остался бы только в плане и не был бы введен в действие в случае окончания пьесы. Тем более, что между изобретением пороха (1330) и появлением книгопечатания (1447) проходит более ста лет, и соединение этих двух различных моментов в одной пьесе, реалистической по фактуре, могло показаться и самому автору не оправданным драматургически, хотя и соблазнительным в плане философском и историческом.

3

Драматургический фон тогдашней сцены мало благоприятствовал проникновению пушкинских «Сцен», если бы они были закончены автором. Увлечения «рыцарскими» пьесами и инсценировками средневековых сюжетов были особенно сильны в середине двадцатых годов, в связи в огромной популярностью романов Вальтера Скотта

в это время и их переделкой для сцены. В «Светском случае» Хмельницкого, разыгранном на петербургской сцене в сезон 1826/27 года, один из персонажей говорит:

> В театр решительно не ездит здесь никто
> Из значащих, и что, помилуй, за охота
> Сидеть до завтрого и слушать Вальтер Скотта?

Первым таким спектаклем был «Иваной, или Возвращение Ричарда Львиное Сердце» (январь 1821 года), в котором неутомимый Шаховской воспользовался романом Вальтера Скотта для спектакля «с турнирами, сражениями, балладами, пением и танцами». Он же в январе 1823 года поставил комедию-балет, с хором и пением, «Лилия нарбонская, или Обет рыцаря», в которой также были «поединки и церемония посвящения в рыцари». Пушкин мог наблюдать подобный спектакль в октябре 1818 года, когда в бенефис Каменогорского было поставлено «Привидение в Радклифском замке», также с «сражениями и турнирами». В тридцатых годах эта волна псевдоромантических спектаклей спала, и в репертуаре главенствовали мелодрама и водевиль. Возможно, что именно поэтому вышеупомянутая трагедия Вальтера Скотта и не была поставлена на тогдашней сцене. Но и помимо этого, вся фактура пушкинских сцен, не говоря уже об их идейной направленности, была в полном противоречии с тогдашним строением романтического спектакля на средневековые сюжеты, с его обязательной оперной пышностью, декоративностью, с его выдвижением на первый план мужественного рыцаря и прекрасной дамы, в которую он влюблен, с его потоком слащавых монологов, признаний и испытаний, с его щедростью на помпезные турниры, сражения, танцы и хоровые ансамбли. «Сцены» Пушкина, с их реалистической и правдивой лепкой характеров, с их суровой экономией изобразительных средств, с отсутствием в них всего лишнего и декоративного, ничего общего не имели с этими «громкими и страшными» спектаклями. Возможно, что это было еще одним мотивом к прекращению автором работы над ними.

В цикле пушкинских пьес и замыслов «Сцены из рыцарских времен», несмотря на их неоконченность, останутся замечательным свидетельством его проникновения в ход исторического процесса, причем он на многие десятки лет опередил своих современников.

ГЛАВА IX

ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ЗАМЫСЛЫ

1

На обороте листа со стихотворением «Под небом голубым страны своей родной», написанным 29 июля 1826 года, Пушкин набросал карандашом следующий список своих замыслов и уже подготовленных к окончанию работ:

Скупой
Ромул и Рем
Моцарт и Сальери
Д. Жуан
Иисус
Беральд Савойский
Павел I
Влюбленный бес
Димитрий и Марина
Курбский.

П. В. Анненков, опубликовавший впервые этот список в своих «Материалах» (Сочинения Пушкина, т. I, 1855) без изъятых цензурой «Иисуса» и «Павла I», выражал уверенность, что это «перечет всех драм, написанных им, из которых только половина нам известна, другая или была истреблена автором, или изложена вчерне и затеряна потом. Пушкин никогда не делал перечета произведениям, еще не существующим». В своей позднейшей статье «Литературные проекты А. С. Пушкина» в «Вестнике Европы» (1881, № 7), Анненков уже отказался от этого утверждения, предположив, что часть некоторых произведений не получила «обработки и осуществления при жизни поэта».

В этом списке наше внимание прежде всего привлекает названия «Димитрий и Марина» и «Курбский». Были ли это заглавия будущих драм, или намеченные здесь поэтом темы уже вошли в «Бориса Годунова»? Но тогда почему же они фигурируют в списке, составленном после создания этой трагедии? Анненков в вышеупомянутых «Материалах» утверждает, что «мысль о «Димитрии и Ма-

рине» и о «Курбском» должна была занимать Пушкина вскоре после «Бориса Годунова», что, впрочем, не помешало ему писать о них же в статье «Литературные проекты А. С. Пушкина»: «Так, сцены «Димитрий и Марина», «Курбский» позволительно признавать начальными очерками тех сцен, которые введены были потом автором в хронику «Борис Годунов». Комментатор этой трагедии Г. О. Винокур в новом академическом издании сочинений Пушкина с полным основанием опровергает это предположение: «Никаких очевидных данных для такого утверждения нет».

Некоторые высказывания современников Пушкина подтверждают его намерение продолжить свою работу над темой «Борис Годунов». М. П. Погодин заносит в свой дневник (11 октября 1826 года) сообщение Д. В. Веневитинова: «Борис Годунов» — чудо. У него еще Самозванец, Моцарт, Наталья Павловна [1], продолжение Фауста, 8-я песнь Онегина и отрывки из 9-й и проч.».

Более подробно сообщает об «этом С. П. Шевырев и записке, составленной с его слов для П. В. Анненкова, когда последний работал над биографией поэта: «Пушкин сам говорил, что намерен писать еще «Лжедмитрия» и «Василия Шуйского», как продолжение «Бориса Годунова», и еще нечто взять из междуцарствия: это было бы вроде шекспировских хроник» [2].

И, наконец, сам Пушкин в письме к Н. Н. Раевскому говорит о Марине: «У меня для нее только одна сцена, но я еще вернусь к ней, если бог продлит мою жизнь... Я рассчитываю также вернуться и к Шуйскому».

Таким образом, делается ясным замысел одной из намеченных Пушкиным пьес под заглавием «Димитрий и Марина». «Борис Годунов» кончается смертью вдовы и сына Бориса и победой Лжедмитрия. Его приезд в Москву (неосуществленный финал плана «Бориса Годунова»: «самозванец възжает в Москву»), женитьба на Марине и смерть от руки сообщников Василия Шуйского составляло, очевидно, содержание новой трагедии. По этому плану и была написана пьеса Хомякова «Димитрий Самозванец», выпущенная в свет в 1833 году.

О теме, обозначенной заглавием «Курбский», у нас нет никаких материалов, в какой-либо мере раскрывающих этот замысел. Образ молодого князя Курбского в «Борисе Годунове» был всецело создан фантазией поэта и опирался лишь на одно замечание Карамзина в его «Истории», касающееся бегства Андрея Курбского: «Заливаясь слезами, он простился с нею (женою.— *М. З.*), благословил девятилетнего сына, ночью тайно вышел из дома» и т. д. В действительности же сын этого Курбского Дмитрий родился уже в Польше, в России не был и в событиях, разыгравшихся вокруг Лжедмитрия, не участвовал. Делать его героем самостоятельной пьесы, носящей его имя, вряд ли входило в намерение Пушкина, тем более, что в «Борисе Годунове» уже говорилось о его смерти («Он лег на поле смерти»).

Зато образ его отца, князя Андрея Курбского, был заманчивым персонажем в трагедии из времен «завоеваний Иоанновых», и Пушкин уже в «Борисе Годунове» посвятил ему ряд превосходных строк:

Несчастный вождь! как ярко просиял
Восход его шумящей, бурной жизни.

«Муж битвы и совета» и его вражда с Иоанном, а также фигура самого «грозного» царя и должны были стоять, очевидно, в центре этой задуманной трегедии. Ее идейным стержнем могло бы быть уничтожение зачатков русского феодализма крепнущей властью Москвы. Позднее (1831) Пушкин выразил эту мысль так: «Феодализм мог бы, наконец, родиться, как первый шаг учреждений независимости (общины второй), но не успел. Он развился во время татар, был подавлен Иоанном III, — гоним, истребляем Иоанном IV» (из черновых набросков третьей статьи об истории Полевого).

Заглавие «Павел I» обозначало, что Пушкин задумывался над созданием драматического произведения на материале эпохи царствования этого деспота. В письме к Н. Н. Пушкиной в апреле 1834 года он писал: «Видел я трех царей: первый велел снять с меня картуз и пожурил за меня няньку» (при встрече с Павлом Анна Родионовна не сняла с ребенка картуза). В «Вольности» Павлу посвящены потрясающие по силе строки:

Когда на мрачную Неву
Звезда полуночи сверкает
И беззаботную главу
Спокойный сон отягощает,
Глядит задумчивый певец
На грозно спящий средь тумана
Пустынный памятник тирана,
Забвенью брошенный дворец.

В Кишиневе Пушкин предложил тост за «11 марта», т. е. за участников убийства Павла I (воспоминания Липранди). Там же он набрасывал свои «Исторические замечания» (1822), в которых пишет: «Царствование Павла доказывает одно: что и в просвещенные времена могут родиться Калигулы».

Остается неизвестным, как думал Пушкин развернуть эту тему. Это же замечание относится и к сюжетам «Ромул и Рем», «Иисус» и «Беральд Савойский». О последнем мы можем сказать лишь, что мнение Анненкова: «это не кто другой, как монах-алхимик Бертольд», явно ошибочно. В книге «Рукою Пушкина», на которую мы уже ссылались, приведена выдержка, сделанная поэтом в июле 1826 года из книги «Сельская бибилиотека, или Развлечение ума и сердца», изданной на французском языке в Брюсселе в 1785 году. В этой книге был напечатан рассказ принца Беральда Савойского о своих похождениях при дворе императора Оттона. Пушкин извлек оттуда очень запутанную фабулу, построенную на любви и ревности императора Оттона, принцессы Марианны, княжны

Кунигунды и Беральда Савойского. Книга эта была взята Пушкиным из библиотеки Тригорского, и А. Н. Вульф видел ее на столе у Пушкина в Михайловском в сентябре 1827 года.

План «Влюбленного беса» опубликован впервые в «Неизданном Пушкине» (1922) по документам собрания А. Ф. Онегина и начинается так: «Москва в 1811 году». В плане фигурируют старуха, две дочери и два приятеля, «один развратный, другой В. б.». Этот другой любит меньшую, а его любит старшая дочь. «В. б.» хочет погубить молодого человека, который ему, очевидно, мешает. Если верна догадка, что «В. б.» расшифровывается, как «Влюбленный бес», то этот план в слегка измененном виде (исчезла старшая дочь, действие перенесено в Петербург и пр.) был рассказан Пушкиным в кругу Карамзина и записан В. П. Титовым. В «Уединенном домике на Васильевском» влюбленный бес под именем Варфоломея пытается овладеть чистой и простодушной девушкой Верой, отстраняя от нее молодого человека Павла и завлекая его в круг своих адских сообщников. Пушкин отказался, очевидно, от обработки этой темы в сценическое произведение, передав ее Титову.

2

Приблизительно в середине 1827 года Пушкин приступил к созданию комедии в стихах, интрига которой развертывается вокруг врученного не по адресу письма. Приехавший в усадьбу жених испытывает верность и чувство своей невесты, вдовы Ольги Павловны. В комедии должно было быть пять персонажей: вдова, жених, сестра вдовы Софья Павловна, ее возлюбленный Эльвиров и служанка. План этой комедии до нас не дошел, но из сохранившихся набросков можно догадаться, что хитрость жениха не уступает хитрости вдовы, втягивающей в заговор Эльвирова и, повидимому, нарочито разжигающей в женихе ревность. Жених, в свою очередь, с той же целью начинает ухаживать за младшей сестрой, подкупая служанку, которая, тем не менее, его предает и сообщает обо всем невесте. Следует ряд комических ситуаций, недоразумения выясняются, и финал, повидимому, должен был извещать о предстоящей свадьбе.

В центре этой типично «салонной» комедии положений находится эпизод с письмом, о котором комментатор советского академического издания (том VII) А. Слонимский пишет: «Дана и завязка: жених Ольги Павловны, желая испытать верность невесты, намеревается подбросить ей подложное любовное письмо при помощи горничной, которую подкупает подарком». Здесь термин «подложное» совершенно неверно передает ситуацию, намеченную Пушкиным, и может создать впечатление о том, что жених приехал в усадьбу с заранее подготовленным письмом в кармане. Приведем сохранившиеся три отрывка из комедии, относящиеся к одному и тому же эпизоду и отделенные в рукописи друг от друга только чертой. Мы приводим их здесь в театральной редакции, т. е. та-

В. В. Самойлова

кой, в какой они предстали бы перед актерами в том случае, если бы комедия была закончена и предложена для постановки. Эта редакция отличается от печатаемой тем, что, во-первых, обозначает действующие персонажи словами «жених» и «служанка», во-вторых, вставляет две необходимые ремарки: «увидел письмо» в первом отрывке и «убегает» в третьем отрывке, и, в-третьих, соединяет все три отрыва в один диалог[3].

Служанка

Насилу выехать решились из Москвы.

Жених

Здорова ль, душенька?

Служанка

Здоровы ль, сударь, вы?

Жених *(увидел письмо)*

Смешно: ни надписи, ни подписи — кому же?
Вдове? Не может быть! Ну, кто ж соперник мой?
А! верно Сонюшка! смиреннице такой,
Пора ей хлопотать о муже.
Ну, как живете в подмосковной?
Что Ольга Павловна?

Служанка

Мы ждали, ждали вас.
Мы думали, ваш жар любовный
Уж и погас,
И с бельведера вдаль смотрели беспрестанно.

Жених

Спешить бы слишком было странно —
Я не любовник, а жених.
А что ее сестра?

Служанка

Ей, кажется, не скучно:
Эльвиров с нею неразлучно.

Жених

Ага!

Служанка

Вчера был здесь, сегодня ждем его.

Жених

Так точно, от него!

Служанка

Что с вами?

Жених

Ничего.
Ей-богу, сердце не на месте...
Пожалуй, милая, вот это письмецо
Тихонько подложи...

Служанка

Кому?

Жених

Моей невесте.
Да, Ольге Павловне — что смотришь мне в лицо?
Не прямо в руку ей, конечно.
Не проболтайся ж, друг сердечный.

Служанка

Ей-богу, вас понять нельзя,
Она ведь знает вашу руку.

Жених

Да письмецо писал не я.

Служанка

Вот выдумали штуку!
Хотите испытать — невесту?

Жених

Как не так.
Мне? ревновать! избави боже.
Я все же не дитя, а пуще не дурак.

Служанка

А что же?

Жених

Браслеты я купил — прикажешь, покажу.
Вот Ольге Павловне обновка.
А знаешь ли, что я тебе скажу:
Дарю ее тебе, примерная плутовка.

Служанка

Помилуйте! да мне — и думать я не смела.
Мне совестно... я вся горю.
Покорно вас благодарю.
Я так... *(Убегает.)*

Жених

Послушай!.. улетела!

Как видно из этого замечательного по мастерству диалога, жених отнюдь не пылает пламенным чувством любви к вдове и лишь письмо пробуждает в нем ревность. Никакого другого «подложного» письма с ним нет. Он знает о связи младшей сестры с Эльвировым, да и служанка об этом ему рассказывает, и думает, что это таинственное письмо («ни надписи, ни подписи») к ней. Мелькнувшая было мысль о том, что у него есть соперник и что письмо — к вдове, легко преодолевается мыслью, что поблизости соперников нет. Все же чувство ревности не оставляет его. И внезапно рождается план — послание Эльвирова подкинуть Ольге Павловне. Вот фабула этой, повидимому, первой сцены комедии.

Единственное возражение против предлагаемой нами расшифровки намеченной Пушкиным ситуации может быть лишь выдвинуто в связи с отношением служанки к письму. Если она видела его

раньше жениха и знает, от кого и кому оно, то реплика жениха: «Да письмецо писал не я», теряет свое значение и выпадает из сценария. Но можно предположить, что жених вошел в комнату одновременно или несколько раньше горничной, для которой это письмо является также неожиданностью. Письмо уже в руках жениха, когда он просит ее подбросить его невесте, она не сразу соображает, почему письмо от жениха к невесте надо передавать таким таинственным образом («Ей-богу, вас понять нельзя... она ведь знает вашу руку»). И лишь реплика жениха: «Да письмецо писал не я», сразу же выясняет ей его намерения. «Хотите испытать — невесту?» — говорит она и этим самым освещает ситуацию и для себя и для зрителя.

Было бы странно думать, что жених, уже переживший первые любовные волнения («я не любовник, а жених»), едет к невесте, обуреваемый ревностью, с подложным письмом в кармане и пр. И вполне естественно предположить, что он впервые испытывает чувство ревности при виде таинственного письма — в приведенном выше диалоге прекрасно и тонко прослежено Пушкиным именно это зарождение ревнивого чувства.

Что могло толкнуть Пушкина на такой «легкий» сюжет после огромной темы «Бориса Годунова»?

Два мотива, думается нам, руководили им при выборе сюжета.

Как драматург Пушкин в 1827 году попал в положение, подобное тому, в каком находился Гоголь в 1833 году после крушения его замысла «Владимира 3-ей степени». В письме к М. П. Погодину от 20 февраля 1833 года Гоголь писал: «Уже и сюжет было на-днях начал составляться, уже и заглавие написалось на белой толстой тетради: «Владимир 3-ей степени», и сколько злости, смеха и соли!.. Но вдруг остановился, увидевши, что перо так и толкается об такие места, которые цензура ни за что не пропустит. А что из того, когда пьеса не будет играться: драма живет только на сцене. Без нее она, как душа без тела. Какой же мастер понесет на показ народу неоконченное произведение? — Мне больше ничего не остается, как выдумать сюжет самый невинный, которым бы даже квартальный не мог обидеться».

То же чувство испытывал и Пушкин в 1827 году. После запрещения «Бориса Годунова» он не мог не искать театрального сюжета, настолько «невинного», чтобы легко проскочить сквозь цензурные преграды. В этом отношении и тема и сюжет этой комедии были удобны для безболезненного проникновения на сцену.

Но не только это руководило выбором именно данной темы. Был еще один мотив, нигде не высказанный автором, но все же явно проступающий сквозь дошедшие до нас наброски.

Появление «Горе от ума» Грибоедова произвело на Пушкина сильное впечатление. В двух почти одновременных письмах — к А. А. Бестужеву и П. А. Вяземскому — он откликается на это произведение, причем в письме к первому дает одно из самых обширных по объему и глубоких по анализу откликов на литературную

М. Д. Львова-Синецкая

тему за все время вынужденного пребывания в Михайловском. Это письмо настолько широко известно, что мы не цитируем его; напомним лишь, что Пушкин не всецело принял эту комедию, отвергнув «ум» Чацкого, а в письме к Вяземскому и «план» ее. Но одновременно он «наслаждался» многими «мастерскими чертами этой прелестной комедии», а о стихах написал: «О стихах и не говорю: половина — должна войти в пословицу».

Но, помимо языка Грибоедова, сама техника его стиха должна была обратить внимание Пушкина. Вольный ямбический комедийный стих, примененный А. А. Шаховским в его комедии «Не любо — не слушай» (1818), у Грибоедова приобрел такую разговорную легкость, что отныне комедии для сцены могли писаться только таким размером, на что обратила внимание и «Русская Талия» (1825), читавшаяся в Михайловском Пушкиным: «Самый пристойный слог для комедии или разговорная проза, или вольные стихи — александрийское стихосложение еще более стеснит автора, нежели в трагедии». Если Грибоедов в своих ранних драматических произведениях («Молодые супруги», «Притворная неверность» и др.) выдерживает повсюду шестистопный ямб, то в «Горе от ума» мы имеем все виды ямба — от шестистопного до одностопного, смена которых и придает комедии такую легкость [4]. Рядом с таким стихом прежний, александрийский стал казаться уже архаичным, хотя Хмельницкий в своих комедиях продолжает пользоваться им и после «Горе от ума». Пушкин отдал ему дань и в набросках трагедии «Вадим» и в набросках комедии об игроке. После появления «Горе от ума» в своих комедийных замыслах Пушкин уже не мог не испробовать этот вольный стих, как бы вступая в творческое соревнование на этой почве с автором лучшей современной комедии, распространявшейся в сотнях списков по всей стране.

Стих набросков Пушкина совпадает с грибоедовским, и его театральная природа совершенно прозрачна.

Связь пушкинского замысла с комедией Грибоедова не ограничивается только стихом. Судя по сохранившейся завязке, роль служанки мыслилась весьма обширной и важной, а самый образ этой субретки навеян прежде всего грибоедовской Лизой. Французская драматургическая комедийная традиция в изображении служанки, как сообщницы любовников, двигающей действия своим вмешательством в ход интриги, и прежде всего влияние Мольера определили во многом образ Лизы в грибоедовской комедии. Пушкин был знаком с этой традицией из первоисточников и не нуждался для изображения своей служанки в задуманной комедии в знакомстве с шедевром Грибоедова. Но даже ему трудно было уйти от воздействия этого счастливейшего по вдохновению и мастерству образа в грибоедовской комедии, тем более, что он любил эти вариации чужих созданий и как бы нарочито указывал на свои источники. Вот почему в набросках этой пушкинской комедии образ служанки откровенно стоит рядом с Лизой, оставаясь

К. Кавос

все же совершенно оригинальным созданием. Особенно прелестно это «мы ждали, ждали вас» и вся ее свобода и лукавая манера отожествлять себя со своей госпожой. Прекрасно переданы в четырех строчках и ее радость, и смущение, и плутовство при получении подарка. Талантливая комедийная актриса даже в этом оставшемся отрывке может создать впечатляющий образ, и очень жаль, что на советской сцене не сделали до сих пор опыта постановки пушкинских драматургических эскизов, хотя бы для спектаклей учащихся театральных техникумов и школ.

Отличие этого образа от служанки Грибоедова не могло быть сразу же дано в небольшой экспозиции, но оно уже чувствуется в лексике, повсюду выдержанной в одной манере, в одном стиле. В то время как у Грибоедова Лиза пользуется двойным языком—крепостной русской девушки, попавшей в помещичий дом («ох, амур проклятый», «я не польщусь на интересы», «ох! мочи нет, робею» и т. д.) и условной, мольеровской субретки, разговаривающей с господами на общепринятом литературно-книжном языке («шутить и он горазд, ведь ныне кто не шутит», «на что вам лучшего пророка» и пр.), Пушкин повсюду выдерживает одну и ту же лексику, условную и внебытовую, уходя от двойственности образа и намереваясь, возможно, использовать служанку для дальнейшего развития интриги, ход которой мог предусматривать замещение одной женщины другой, мистификации, переодевания и прочие «шутки» театра.

Как на один из ближайших источников («ближе всего») замысла Пушкина А. Слонимский в вышеупомянутом комментарии указывает на комедию Н. Хмельницкого «Взаимные испытания», в которой за двумя сестрами ухаживают двое молодых людей, причем все эти персонажи, чтобы испытать верность, прикидываются влюбленными не в тех, кого они любят. В ней есть и пушкинская завязка — письмо, о котором А. Слонимский пишет: «Она пишет Эльдину письмо и нарочно кладет его так, чтобы Пламирский заметил». Это не совсем так: у Хмельницкого завязка интриги в том, что графиня пишет любовное письмо жениху ее сестры Эльдину и передает его Пламирскому с просьбой вручить адресату. Отсюда муки влюбленного:

И я подателем счастливого письма!
Она мне поручить изволила сама.

В этом и было испытание. Графиня письмом желает возбудить ревность в любовнике, и завязка не в том, что Пламирский увидел неизвестно кому принадлежащее письмо, а в том, что ему вручено любовное послание для передачи другому, причем он колеблется, не прочитать ли его, но побеждает это искушение:

«Оно мне вверено и для меня священно».

Совершенно иначе построена завязка и совершенно иная сценическая функция письма у Пушкина. Его жених находит письмо без адресата, и его замысел пока не в том, чтобы возбудить ревность,

а лишь в том, чтобы проверить, насколько любит его вдова. Это иное построение интриги, не говоря уже о том, что у Хмельницкого нет служанки, а самый стих продолжает ту самую правильную александрийскую попарную рифмовку шестистопного ямба, которую зачеркнул Грибоедов и которая отсутствует в набросках Пушкина, с его разностопным и вольным стихом, причем полуторастопная реплика служанки («а что же?») рифмуется через строчку с четырехстопной репликой жениха. Одновременно не избегается и парная александрийская рифмовка шестистопного ямба, если она сценически передает несколько замедленное начало беседы двух персонажей, не особенно взволнованных встречей:

— Насилу выехать решились из Москвы.
— Здорова ль, душенька? — Здоровы ль, сударь, вы?

Пушкина не смущала традиционность тех любовных испытаний и недоразумений, на которой построено большинство таких комедий, особенно французских, начиная со Скаррона, Лесажа, Мольера, Форжо и кончая комедией Грибоедова (совместно с Жандром) «Притворная неверность». В письме к Бестужеву по поводу «Горе от ума» Пушкин называет подобные традиционные приемы «старой пружиной» и советует не избегать их («Молчалин не довольно резко подл: не нужно ли было сделать из него и труса? старая пружина — но штатский трус в большом свете между Чацким и Скалозубом мог быть очень забавен»). Этой «старой пружиной» и думал он воспользоваться для написания «забавной» комедии. Характернейшая особенность пушкинской музы — жажда испробовать и обнаружить себя во всех жанрах — сказалась и здесь. И мастерство пушкинского наброска доказывает, что при дальнейших опытах в этом роде он, действительно, мог бы стать рядом с Грибоедовым, не говоря уже о Шаховском и Хмельницком, в области комедийного жанра в русской драматургии.

3

Набросок комедии, начинающийся стихами:

Она меня зовет: поеду или нет?
Все слезы, жалобы, упреки... мочи нет, —

долго считали развитием или вариацией темы комедии об игорке (Анненков, Ефремов, Морозов и др.). Впервые Б. В. Томашевскому удалось установить связь этого наброска с планом, найденным в бумагах Пушкина, в котором намечался сценарий какой-то пьесы в пяти актах; среди действующих лиц значились: Дервиль, его мать, его жена Адель и ее кузен Шарль. Но было ли это самостоятельным замыслом или только вариацией сюжета какой-то иностранной драмы или комедии — оставалось неизвестным. Лишь в наши дни Д. П. Якубовичу удалось найти в библиотеке Пушкина пьесу французского комедиографа Казимира Бонжура «Муж-воло-

кита», на которой имеются карандашные крестики и отметки, нанесенные рукой Пушкина в списке персонажей комедии. Крестиками отмечал он персонажей, которых думал оставить, и скобкой лиц, по его мнению, для развития интриги не нужных: американский консул Франваль, его жена и слуги — Зоя и Франциск [5].

Фабула пьесы Бонжура такова. Дервиль пренебрегает женой, молодой, красивой и добродетельной Адель, которая очень дружна со своим кузеном Шарлем, влюбленным в нее, но скрывающим это. Постепенно у Адели возникает ответное чувство к кузену. Мать Дервиля замечает эту опасность и предупреждает сына. Адель борется со своей любовью и хочет удалить от себя молодого человека. Дервиль возвращается с дуэли, вызванной его похождениями. Шарль страдает и назначает Адели прощальное свидание в Булонском лесу. Сюда приезжает и муж, но для свидания с женой консула Франваля. Здесь же мать Дервиля, желающая предупредить измену. Происходит ряд недоразумений. В финальном пятом акте все разъясняется, Шарль уезжает с консулом в Америку, а Дервиль возвращается к жене.

Задумав переделать эту пьесу, Пушкин прежде всего устраняет консула с его женой, а также одного из слуг, сохранив эпизод с миниатюрой, которую бережно хранит Шарль, — на ней изображена Адель. В пьесе Бонжура его тайну раскрывает служанка Зоя. Отметив первоначально скобкой, как ненужных, Зою и Франциска, Пушкин при наброске плана все же сохранил или первую, или второго (в плане: «Адель одна — и слуга, который приносит миниатюру»), так как без слуги трудно было вести интригу с похищением портрета и дальнейшими перипетиями, вытекающими из этого центрального эпизода. Устраняя лишних персонажей и зачеркивая дуэль, Пушкин стремился к сосредоточению действия и сокращению текста. Длинноты вызвали справедливые упреки парижской критики при постановке пьесы Бонжура в 1824 году.

Сохранившийся набросок показывает, как Пушкин переделал четвертую сцену первого акта, в которой мать говорит сыну о необходимости более внимательного отношения к жене. Он сохранил размер подлинника, парную рифмовку, ее разговорную легкость, переход реплики от одного персонажа к другому на протяжении одной стихотворной строчки, но он сжимает, уплотняет текст, хотя и бережно относится к его сценическому стилю. Вот как выглядит этот набросок в сценической редакции:

Дервиль

Она меня зовет: поеду или нет?
Все слезы, жалобы, упреки... мочи нет —
Откланяюсь, пора — она мне надоела.
К тому ж и без нее мне слишком много дела.
Я нынче отыскал за Каменным мостом
Вдову с племянницей; пойду туда пешком
Под видом будто бы невинного гулянья.
Ах!.. матушка идет... предвижу увещанья...
А, здравствуйте, maman.

Г-жа Дервиль

Куда же ты, постой.
Я шла к тебе, мой друг, мне надобно с тобой
О деле говорить...

Дервиль

Я знал.

Г-жа Дервиль

Возьми ж терпенье,
Мой друг, не нравится твое мне поведенье.

Дервиль

А в чем же?

Г-жа Дервиль:

Да во всем, — во-первых, ты жены
Не видишь никогда — вы как разведены...
Адель всегда одна, все дома, ты в карете,
На скачке, в опере, на балах, вечно в свете —
Или уже нельзя с женою посидеть?

Дервиль

Да, право, некогда...

Г-жа Дервиль

Ты дома б мог иметь
Обеды, вечера, — ты должен бы представить
Жену свою везде... пора, пора исправить
Привычки прежние. Нельзя ли сам собой
Отвыкнуть наконец от жизни холостой?
Я сделаю тебе другое замечанье...

Было ли это только переводом[6]? Если сохранившийся набросок очень близок к тексту Бонжура и ничего не вносит нового в сценарий пьесы, то уже вышеупомянутое сокращение персонажей, а также сохранившийся план свидетельствуют о намерении Пушкина изменить ход интриги: отсутствие консула и его жены существенным образом видоизменяло сценарий, заставляя вводить новые мотивы, хотя бы появление Дервиля в Булонском лесу.

Одна деталь пушкинского наброска — упоминание о Каменном мосте («я нынче отыскал за Каменным мостом» — вариант черновика «за Троицким мостом») — указывает и на желание Пушкина придать пьесе русский колорит. Вряд ли это намерение возникло бы у него, если бы замыслил только перевод. Впрочем, вряд ли Пушкин осуществил бы это намерение, если бы продолжал работу над комедией. В его драматургической практике, как и в его планах и замыслах, нет этих обычных приемов Шаховского, Хмельницкого и др., за исключением рассматриваемого случая.

Когда возник этот замысел? П. Ефремов и С. Венгеров датируют его 1821 годом. Однако французский оригинал пьесы Бонжура вышел только в 1824 году, и переделка ее могла быть задумана не ранее 1824 года. Д. Якубович датирует набросок по по-

черку «приблизительно 1827—1828 годами». Это как раз годы обостренного интереса Пушкина (после вынужденного сидения в Михайловском) к театрам, пьесам, актерам и драматургам, напоминавшим ему его бурную молодость и петербургские театральные впечатления. Комедийные его замыслы после возвращения в Москву, возможно, были вызваны знакомством со Щепкиным и актерами тогдашней московской сцены, бывавшими у П. В. Нащокина и нуждавшимися в новом репертуаре, в особенности в пьесах для бенефисов.

Пушкин приехал, или, вернее, был доставлен в Москву 8 сентября 1826 года, а уже 12-го того же месяца он присутствует, по свидетельству Погодина, на спектакле «Аристофана» А. Шаховского. 16 сентября он был на большом народном гулянье на Девичьем поле, где «комедианты», очевидно, играли на балаганной сцене. В первой половине февраля 1827 года Ф. Ф. Вигель встречает Пушкина в итальянской опере на представлении «Сороки-воровки» Россини. Н. В. Путята встретил Пушкина в Большом театре осенью 1826 года («Русский архив», 1899). 17 июня 1827 года Пушкин был на спектакле на малой сцене в Петербурге, смотрел комедию Мариво «Обман в пользу любви», и Катенин провел его в уборную А. М. Каратыгиной (воспоминания Каратыгиной «Мое знакомство с Пушкиным»). По свидетельству Н. И. Куликова («Русская старина», 1881, № 8), в начале 1830 года Пушкин вместе с Нащокиным приехал в московский Нескучный сад посмотреть строившийся воздушный театр. Там он познакомился с актером и водевилистом Д. Т. Ленским. 3 мая 1830 года Н. П. Озерова встречает Пушкина с женой в большом зале Благородного собрания в Москве на спектакле «Ненависть к людям и раскаяние» Коцебу, с участием ушедшей со сцены Семеновой-Гагариной («Пушкин и его современники», вып. 37). В. А. Соллогуб видит его в декабре 1831 года на одном из спектаклей петербургской русской труппы, причем Пушкин слушал пьесу «с особенным вниманием» («Воспоминания»). Это то, что случайно закреплено в дневниках и воспоминаниях,— сколько же спектаклей, на которых был Пушкин, не было никем отмечено и пропало для исследователя! Личное знакомство Пушкина со Щепкиным датируется приблизительно 1826—1827 годами, хотя документально эта встреча в дневнике Погодина отнесена к концу марта 1829 года: «Завтрак у меня. Представители русской образованности и просвещения: Пушкин, Мицкевич, Хомяков, Щепкин, Венелин, Аксаков, Верстовский, Веневитинов». 16 мая 1828 года Пушкин встречается с Грибоедовым у графа Лаваля во время чтения «Бориса Годунова».

Все эти встречи, знакомства и театральные впечатления не могли не возбудить в Пушкине желания дать театру такую пьесу, которая была бы разрешена цензурой, понятна публике, а также была бы в средствах актеров, привыкших играть французские комедийные и водевильные пьесы в переводах и переделках. Успех сюжета «Кавказского пленника», легшего в основу двух редакций балетных

Дидло

спектаклей «Кавказский пленник, или Тень невесты» (второй шел в Москве 2 ноября 1827 года в постановке Глушковского), обострял это желание. В этом же направлении действовал и успех его поэм, инсценированных Шаховским,—«Руслана и Людмилы» и «Бахчисарайского фонтана». Этим и можно объяснять возникновение у него в эти годы замыслов двух комедий в стихах, тема которых была значительно ниже темы комедии Грибоедова, но имевших все шансы проникнуть на сцену. Запрещение для сцены «Горе от ума» и «Бориса Годунова» указывало Пушкину точно пределы той драматургической свободы, которая предоставлялась авторам на императорской сцене. Однако эти замыслы им не были доведены до конца: Пушкин уже нашел новые темы, получившие свое блестящее выражение в «маленьких трагедиях».

4

Следующий драматургический набросок, оставшийся среди бумаг Пушкина и впервые опубликованный И. А. Шляпкиным в его книге «Из неизданных бумаг А. С. Пушкина» (1903), датируется началом тридцатых годов и начинается словами письма, полученного графиней от мужа: «Через неделю буду в Париже непременно». Набросок написан прозой и содержит диалоги двух персонажей — графини и ее любовника Дервиля.

Этот замысел особенно любопытен тем, что подводит нас вплотную к вопросу, как относился Пушкин к инсценировке своих и чужих эпических и беллетристических произведений.

Уже Шляпкин, публикуя набросок, указал на его связь с «Арапом Петра Великого», относящимся к 1827 году. В первой главе этого романа описывается парижская связь юного Ибрагима с графиней и рождение черного ребенка, подмененного другим. Этот эпизод совпадает с центральным эпизодом драматургического наброска. Вместо Ибрагима в наброске фигурирует Дорвиль, напоминающий Мервиля в романе.

Эта замена сразу же указывает на тот метод инсценировки, которому хотел следовать Пушкин. Прежде всего он инсценирует не весь роман, или, вернее, семь глав из него, а только один эпизод, по его мнению легче всего поддающийся инсценировке. Затем он отходит от точного перевода беллетристической прозы на язык сцены, меняя не только одного из главных персонажей, но и мотивировку всего эпизода. Если в романе ужас графини при мысли о рождении ребенка обостряется сплетнями женщин и спорами мужчин, «кого родит графиня: белого или черного ребенка», то в драматическом наброске этот «экзотический» интерес устраняется совершенно, и беспокойство графини вызвано лишь скорым приездом мужа и желанием скрыть от него самый факт рождения ребенка. Меняется и самый характер эпизода: из трагического в романе он превращается в комедийный, с сатирической зарисовкой поведения двух любовников. Вместо строк романа: «Утешения,

советы, предложения — все было истощено и все отвергнуто. Графиня видела неминуемую гибель и с отчаянием ожидала ее», в инсценировке возникает полукомический диалог графини и Дервиля, прекрасно передающий стиль эпохи герцога Орлеанского, когда, по словам Вольтера, приведенным Пушкиным без упоминания его имени (указание Б. Томашевского), «алчность к деньгам соединялась с жаждой наслаждения и рассеянности; имения исчезали, нравственность гибла; французы смеялись и рассчитывали — и государство распадалось под игривые припевы сатирических водевилей». Вот отрывок из их разговора после прочтения письма о скором возвращении графа:

Дервиль

Ангел мой! Я в отчаянии. Что с нами будет!

Графиня

С нами! с вами ничего не будет, а меня граф убьет.

Дервиль

Кто его звал? Какая досада.

Графиня

Досада! вам досадно потому, что вам некуда будет ездить на вечер, пока не заведете себе другой любовницы (баронессы д'Овре, например. Несносная мигушка). *(Передразнивает ее.)* Видите, что вы чудовище: я гибну, а вы смеетесь.

Дервиль

Я не допущу его до Парижа, я поеду навстречу к графу Мы поссоримся, я вызову его на дуэль и проколю его.

Графиня

Какой ужас! Я не позволю вам проколоть моего мужа. Он для меня был всегда так добр. Я перед ним кругом виновата, я могла забыть все свои обязанности, изменить ему... и для кого? для изверга, который не посовестился... оставьте меня, говорят вам, оставьте меня...

Даже из этого небольшого фрагмента перед нами возникает образ лукавой, легкомысленной и кокетливой парижанки. Цель Пушкина — показать, как распадалось государство и гибла нравственность «под игривые припевы сатирических водевилей», — была резче подчеркнута в инсценировке, чем в первых двух главах романа, в которых любовь и отчаяние графини не лишены трогательности и подлинного страдания. Лишь здесь, при переводе замысла на язык театра, зазвучал тот водевильный сатирический смех, который был так органичен для французской комедийной сцены.

Набросок кончается тем, что графиня нашла способ скрыть от графа рождение ребенка. Вместо подмены детей в романе в комедии, очевидно, должна была развернуться какая-то иная интрига с одураченным мужем и персонажами, содействующими графине в обмане.

Таковы те методы инсценировки, какие были намечены самим Пушкиным. В связи с этим приобретает особый интерес вопрос о том, как же относился Пушкин вообще к инсценировкам, столь многочисленным в его время.

Уже в четвертой главе «Евгения Онегина», оконченной 3 января 1826 года, Пушкин писал:

Ты прав, и верно нам укажешь
Трубу, личину и кинжал
И мыслей мертвый капитал
Отовсюду воскресить прикажешь.

«Труба, личина и кинжал» — символы классического театра трагедии и комедии — здесь сочетаются с «воскрешением» мыслей, накопленных в мировой литературе и остающихся «мертвым капиталом» без выдвижения их на арену общественного внимания. Здесь нет еще утвердительного ответа на поставленный вопрос. Но уже в «Отрывках из романа в письмах» Пушкин влагает в уста Лизы следующее суждение, по всему контексту бывшее и его собственным мнением:

«Ты не можешь вообразить, как странно в 1825 году читать роман, писанный в 775.. Большей частью эти романы не имеют другого достоинства: происшествие занимательно, положение хорошо запутано, но Белькур говорит косо, но Шарлотта отвечает криво. Умный человек мог бы взять здесь готовый план, готовые характеры, исправить слог и бессмыслицы, дополнить недомолвки — и вышел бы прекрасный, оригинальный роман. Скажи это от меня моему неблагодарному Алексею П..... Пусть он по старой канве вышьет новые узоры и представит нам в маленькой раме картину света и людей, которых он так хорошо знает».

Здесь Пушкин уже вплотную подходит к вопросу о переделках чужих произведений. Хотя разговор идет об обновлении старых романов, все же самый принцип шитья новых узоров «по старой канве» касается и инсценировок, поскольку и они берут «готовый план, готовые характеры» и переводят их на язык театра. Другой вопрос о методах инсценировки. То, что годится для обновления старого романа в беллетристических формах, не годится для обновления его же в формах драмы и комедии. Как мы видели выше, сам Пушкин в своей инсценировке меняет и план, и характеры, и даже основное звучание, переводя трагическую ситуацию в комедийную. Важно основное — чужое произведение может стать собственным, чужая мысль — своей. Это же выражено в «Египетских ночах» (1835) устами Чарского, восхищающегося искусством импровизатора. «Удивительно! — отвечал поэт.— Как! чужая мысль чуть коснулась вашего слуха и уже стала вашей собственностью, как будто вы с нею носились, лелеяли, развивали ее беспрестанно».

Использование некоторых сюжетов мировой литературы для создания своего, оригинального произведения было положено Пушкиным в основу ряда его произведений, в том числе и «Каменного

гостя» и «Русалки», а также «Анджело», в котором совершался обратный ход: от трагедии «Мера за меру» к поэме, воскресавшей новеллу, послужившей источником для самого Шекспира.

Вот почему Пушкин так терпимо и даже сочувственно относился к инсценировкам его произведений, сделанных другими. Уже в Михайловском он читал «Русскую Талию» на 1825 год, в которой были помещены отрывки из инсценировок его «Руслана и Людмилы» и «Бахчисарайского фонтана», сделанных в стихах А. Шаховским со ссылками на Пушкина («Взятая из поэмы А. С. Пушкина»). И не возражал, хотя в одном только отрывке из инсценировки «Бахчисарайского фонтана» были помещены сорок его стихов без изменения. Не возражал он против инсценировки его «Цыган», сделанной в 1832 году В. А. Каратыгиным, и даже дал на спектакль специальное разрешение актрисе М. Д. Львовой-Синецкой. В связи с этим приобретает некоторую достоверность рассказ Н. И. Куликова о том, что в присутствии его и Нащокина Пушкин во время посещения только что отстроившегося воздушного театра в Нескучном саду говорил актеру и водевилисту Ленскому:

«— ... Я с удовольствием смотрел вашу пьесу «Хороша и дурна», в ней нет и тени французского оригинала: от господ до слуг, по характерам, по разговорам — все чисто русское! Прекрасно! прекрасно! Вот я хотел вам посоветовать, просить вас не переводить, не переделывать, а сочинять... у вас все данные есть на это, и талант, и знание сцены... послушайтесь, начните...

Ленский возразил, что не может сам придумать сюжетов.

— Не могу ли я в этом помочь вам? Возьмите любую из моих повестей: «Барышня-крестьянка», «Станционный смотритель», особенно «Выстрел», мне кажется, годятся для сцены.

Ленский пробовал, но не мог ничего сделать. Между тем предложение поэта разлетелось по театральному миру обеих столиц» [7].

Несмотря на некоторую хронологическую неточность этого рассказа Куликова (воздушный театр в Нескучном открылся 15 июня 1830 года, а пьеса Ленского шла впервые в 1833 году, «Повести Белкина» опубликованы лишь в конце 1831 года), нет основания не доверять ему. Пушкин мог, при общем положительном отношении к инсценировке, рекомендовать для этой цели из своих произведений если не «Повести Белкина», то какие-нибудь другие произведения, в особенности поэмы, еще не подвергшиеся инсценировке на драматической сцене: «Кавказский пленник», «Братья разбойники», «Граф Нулин», «Домик в Коломне» и поэму о Тазите. Сценическая практика показала, что Шаховской имел успех в переделке пушкинских поэм и потерпел поражение при инсценировке «Пиковой дамы».

5

Прозаический набросок, начинающийся словами: «От этих знатных господ покою нет и нашему брату тюремщику», датируется приблизительно 1835 годом, а план всей пьесы написан на фран-

цузском языке 14 сентября 1835 года в Михайловском. Задуманная пьеса, судя по плану, должна была быть драмой из жизни палача, сын которого присутствует при прощании знатного семейства с осужденным к смерти знатным вельможей, виновным в государственной измене. Он видит дочь осужденного, влюбляется в нее, поступает на службу к князю, делается рыцарем и получает руку любимой девушки.

Что привлекало Пушкина в этом сюжете, столь популярном и в литературе и на сцене? Возможно, что тема проникновения в другую социальную среду, столь близкая Пушкину, могла побудить его обработать ее и в форме драмы. Но помимо этого было еще одно обстоятельство, которое могло повлиять на выбор Пушкина этой темы. Двадцатые и начало тридцатых годов на русской сцене были периодом расцвета отечественной и переводной мелодрамы. В 1833 году на петербургской сцене играли «16 лет, или Поджигатели» Дюканжа, в 1835 году — «Отцовское проклятие» в переводе Визапура. Мелодрамами были и те пьесы, которые могли непосредственно влиять на замысел Пушкина: «Польдер, Амстердамский палач» отца этого жанра Пиксерекура (в сотрудничестве с Дюканжем) и «Ричард д'Арлингтон» Александра Дюма-отца, шедшие на русской сцене в 1829 и 1833 годах. В центре обеих пьес стоит фигура палача. П. А. Катенин в письме к Н. И. Бахтину от 27 января 1830 года писал: «Жалею душевно об упадке петербургского театра... игроки, палачи, разбойники и все театральные уроды, и с каждым днем уродливее, и нет избавляющего от них». Впрочем, для Катенина были уродами и «Горе от ума» и «Борис Годунов».

В своем новом замысле Пушкин впервые в своей драматургической практике пожелал использовать приемы мелодрамы, отрицая самый жанр [8]. Еще в 1830 году по поводу «Бахчисарайского фонтана» он писал о неумении молодых писателей изображать физическое движение страстей: «Их герои всегда содрогаются, хохочут, даже скрежещут зубами и проч. Все это смешно, как мелодрама». Внесенная в план «сцена эшафота» имела несомненно мелодраматический характер. В плане также имеется указание Пушкина, что в сцене прощанья «дочь падает в обморок». Это типично мелодраматическая ситуация. Пушкин, вероятно, сам это почувствовал, и поэтому его замысел и не был доведен до конца. И Пушкин оставил эту работу в самом начале, хотя уже написанный вступительный монолог тюремщика обращает на себя внимание и прекрасным сценическим языком — образцом живого и реалистического, прозаического монолога — и ненавистью простолюдина к «знатным господам», которые даже в тюрьме ведут себя как в замке: «Принеси то-то, скажи то, кликни того-то».

В связи с этим наброском находится отрывок, начинающийся словами, обращенными к кровельщику Гаспару Дику: «И ты тут был», очевидно, содержащий какой-то разговор кровельщика с тем самым вельможей, который был замешан в заговоре и посажен в

Большой театр в Москве в эпоху А. С. Пушкина

тюрьму. Гаспар Дик рассказывает о графе и его расспросах с той самой ноткой вражды и недовольства, с какой тюремщик перед тем говорил о своем заключенном. Вопрос графа о том, сколько он вырабатывает в день, сейчас же вызывает у него подозрительную мысль: «Не думает ли он о новом налоге?» Начальные фразы отрывка: «И ты тут был?» и «Расскажи, как это случилось?» указывают на какое-то важное происшествие, свидетелем которого был Гаспар Дик. Судя по наброскам, Пушкин намеревался в своей пьесе дать социальный фон той же эпохи, что в «Сценах рыцарских времен», с ее враждой классов и разложением феодальных связей. Сценический язык монолога Гаспара Дика на такой же высоте, как и рассказ тюремщика, и оба они, в сравнении с прозаическим языком тогдашней сцены, блещут народным юмором, жизненными интонациями и особым умением донести в небольшом монологе самый образ рассказчика с его психологическими особенностями и отношением к событиям. Настороженность, недоверчивость, простодушие честного ремесленника Дика контрастируют с озлобленностью тюремщика, развращенного поборами с заключенных и их семейств («хоть бы что в руки перепало») и его грубым обращением с «простыми» жертвами палача Жака. В этих отрывках Пушкин показал себя мастером сценической реалистической прозы в той же степени, в какой диалог об испытании невесты письмом обнаружил в нем несомненное и яркое дарование комедиографа, владеющего техникой стихотворного диалога на сцене.

6

Последним драматургическим замыслом Пушкина, датируемым 1834—1835 годами, был план драмы на тему жизни и смерти папессы Иоанны, легенда о которой относится к половине IX века.

Что привлекало Пушкина в этом сюжете? В его подробном плане, разбитом на три акта, намечены фабульные линии очень интересной и острой по ситуациям драмы, охватывающей и семью «честного ремесленника», в которой растет «чудо» девочка, страстно тянущаяся к изучению наук, и жизнь университета, в котором Жанна в мужском платье, под именем Жана Майнцского, защищает диссертацию и становится доктором, и быт монастыря, настоятелем которого становится Жанна, и нравы при папском дворе, рисуемом в момент смерти папы и выборов («конклав») нового главы церкви. На этом фоне проходит первое увлечение Жанны в университете молодым испанским дворянином и последнее роковое сближение с ним же, когда она уже сделалась папой. Это сближение намечено в плане очень ярко и сильно: «Она грозит ему инквизицией, а он разоблачением. Он пробирается к ней. Она становится его любовницей». И последний трагический аккорд: «Она рожает между Колизеем и монастырем».

Перед нами набросок подлинной романтической драмы, с силь-

ными страстями и острыми сценическими ситуациями, перекликающийся с романтическим театром на Западе, и прежде всего с театром Гюго, «Эрнани» которого Пушкин приветствовал, отвергая одновременно его «Кромвеля», как драму, фальсифицирующую историю. Это была бы, как можно предполагать, романтическая драма, написанная на широком социальном фоне рукой реалиста, уже прошедшего через иллюзию байронизма и романтизма «Цыган», но не отказывающегося использовать некоторые приемы романтического театра для создания яркого и острого сюжета. Реалистическая основа задуманной пьесы отнюдь не противоречила этим романтическим приемам, так же как определение, данное самим Пушкиным «Борису Годунову», как «романтической трагедии», не противоречило ее подлинному реализму.

Была ли знакома Пушкину первая сценическая обработка этой темы, появившаяся в 1480 году под заглавием «Апофеоз первосвященника римского Иоанна VIII. Превосходная игра о госпоже Ютте, которая была папой в Риме и из ларца чрева своего родила ребеночка на римский престол»? Эта мистерия была написана Дитрихом Шернбергом, и содержание ее было изложено в книге Леве-Веймера «Резюме истории немецкой литературы» (1826), хранившейся в библиотеке Пушкина. А. Кронеберг, писавший о ней в «Современике» (1848, том VIII), не без основания заметил, что эта мистерия уже ярко демонстрировала вмешательство народа в трактовку богословских вопросов духовенством. О народном характере трактовки аналогичного сюжета в мистерии «О Теофиле» свидетельствует хотя бы такая реплика Сатаны: «Если бы дьявол не был сотворен и люди не боялись бы его, тогда попы, как простые крестьяне, должны были бы в поте лица тащиться за плугом» (Игнатий Матушевский, «Дьявол в поэзии», М., 1902). Так народный зритель превращал орудие церкви против нее.

Пушкин, несомненно, уловил этот демократический характер драматургической обработки легенды, одновременно намереваясь, судя по плану, снять те ее элементы, которые были связаны с замыслами ада и вмешательством «пресвятой девы», посылающей архангела Михаила освободить Ютту из адского огня. Только на «земле» должно было развертываться действие этой драмы.

Из мистерии Шернберга Пушкиным в план пьесы все же было перенесено упоминание о дьяволе, уносящем Жанну после ее смерти («бес нераскаянности уносит ее душу в ад»). И план Пушкина кончался словами «Дьявол ее уносит». Здесь мистерия верно отразила то фантастическое преломление, в котором вся эта легенда пребывала в народном сознании. Пушкин, перенося эту черту тогдашнего мировоззрения в план своей пьесы, хотел, очевидно, остаться верным народным поверьям эпохи.

План этой пьесы поражает своей углубленной драматичностью и подлинной театральностью. И сейчас, уже в нашу эпоху, по следам этого плана можно написать прекрасную пьесу, полную жизни, движения и большого социального интереса, и очень жаль, что

советская драматургия не использовала до сих пор этот замечательный замысел Пушкина. Но сможет она это сделать лишь при условии, что до конца будет разоблачена та фальсификация, которой подвергся план Пушкина под пером некоторых исследователей и комментаторов.

Начало этой фальсификации, к сожалению, положил тот самый Анненков, которому мы обязаны первой биографией Пушкина и публикацией многих до тех пор неизвестных строк Пушкина, в том числе и плана этой драмы.

В своем комментарии к этому плану он писал: «Пушкин имел в виду совсем не осмеяние или оскорбление великого западного института папства, под кровом которого Европа только и находила успокоение для своей мысли, а, напротив, относится к нему как к поруганной святыне в своей программе». И хотя Анненков писал это больше для цензуры, руководствуясь благой целью — провести опубликование плана Пушкина под флагом апологии папству, но, тем не менее, до сих пор никто не поставил вопроса о том, в каком же свете хотел показать Пушкин в пьесе папство и роль церкви. Между тем суждение Пушкина по этому поводу известно, хотя оно и относится к кишиневскому периоду его ссылки. В своих заметках по русской истории (1822) Пушкин писал о влиянии духовенства в землях римско-католических: «Там оно, признавая главою своего папу, составляло собою общество, независимое от гражданских законов, и вечно полагало суеверные преграды просвещению». В 1824 году в заметках о французских историках и поэтах Пушкин писал о Вольтере, что он «первый пошел по новой дороге и внес светильник философии в темные архивы истории». Это преклонение перед Вольтером Пушкин пронес через всю свою жизнь. кроме его театра, и как раз к 1836 году относится его статья о Вольтере («Современник», 1836, книга 3), в которой он пишет о нем, как о «гении» и «великом писателе», всякая строчка которого «становится драгоценностью для потомства». Но именно Вольтер особенно ненавидел папство и в примечании к «Письмам Амабеда» дал список пап, убитых, задушенных, искалеченных во время своих любовных оргий. Пушкин навряд ли думал развертывать свою драму в вольтеровских тонах, но есть все основания думать, что свое резко отрицательное отношение к папству он сумел бы отразить в своей драме, тем более, что слова плана «Жанна начинает скучать» относятся как раз к тому периоду ее жизни, когда она сделалась папой. В устах Пушкина слово «скука» всегда означало опустошенность души и разочарование («мне скучно, бес», «наскучил света шум» и пр.). Разочарование Жанны и ее скука означали крушение идеи папства даже в душе той, которая добилась папской тиары ценой многих лет упорной работы в университете и подвижничества в монастыре.

В таком же извращающем замысел Пушкина направлении велись и дальнейшие изыскания некоторых пушкинистов на эту тему. Это извращение особенно ярко было продемонстрировано во втором

выпуске «Пушкиниста» (1916), в котором писалось в заметке «Программа драмы А. С. Пушкина о папессе Иоанне» следующее: «В мировой трагедии индивидуального духа с необычайной чуткостью воспринял Пушкин одну только ноту — бессилие знания в разрешении повседневных исканий, банкротство умственных ценностей в человеческих достижениях». Так, человек, написавший гимн в честь человеческой воли, разума, мужества и борьбы, воскликнувший: «Да здравствуют музы, да здравствует разум!», превращается в руках фальсификатора в нового Фауста только потому, что он отразил это сомнение Фауста в науке в своей «Сцене из Фауста». Сам Пушкин писал в связи с фальсификаторами его «Бориса Годунова» в письме к Бенкендорфу: «...драматический писатель не может нести ответственность за слова, какие он влагает в уста личностей исторических. Он должен заставить их говорить в соответствии с известным их характером». Фауст стал для Пушкина «личностью исторической», и он вложил в его уста отрицание науки в полном «соответствии» с его «характером».

В таком же плане и почти в тех же выражениях освещается замысел Пушкина и в VII томе нового советского академического издания сочинений Пушкина. И здесь «коллизия» папессы Иоанны трактуется как столкновение с этим обманчивым, ложным призраком «глубокого знания», в котором нет «жизни». Вместо реалистической и жизненной коллизии плана Пушкина, ставящей Жанну, женщину деятельную и ищущую, выросшую в бедной семье, одаренную и поднявшуюся своими знаниями над своей средой, перед лицом мертвящей догмы и церковного изуверства, перед необходимостью обманывать мир и скрывать свой пол и любовные отношения, измышляется совершенно ложная коллизия между «знаньем» и «жизнью», враждебная и Пушкину и нашей эпохе.

В такой же степени извращается и замечание Пушкина в конце плана: «Если это будет драмой, она слишком будет напоминать «Фауста — лучше сделать из этого поэму в стиле «Кристабель» или же в октавах». Упоминание «Фауста» повело к поискам сходства с «Фаустом» Гете, и Гл. Глебов, например, пишет («Звенья», 1933, № 2): «Анненков безусловно прав, утверждая, что образ Фауста входил при составлении программы в «творческие расчеты» Пушкина. Однако он проглядел основное. Дело в том, что образ самой папессы Иоанны есть модификация образа Фауста». Но между историей Фауста Гете и историей Иоанны Пушкина нет отчетливых общих фабульных линий и совпадений, кроме стремления к знанию. На это уже указывал еще А. Веселовский в своей статье «А. С. Пушкин и европейская поэзия» («Жизнь», 1899, № 5). В. А. Розов в своей книге «Пушкин и Гете» (Киев, 1908) против этого утверждения не мог ничего возразить, хотя его книга пытается все творчество Пушкина поставить в связь с творениями Гете. Зато народная легенда о Фаусте и ее обработки современником Шекспира Кристофером Марло и современником Гете Фридрихом Клингером совпадают с планом Пушкина в центральном

эпизоде — перенесения действия в Рим, в среду католического духовенства, при явной сатирической зарисовке самого папы и его кардиналов.

Уже в первой литературной обработке легенды о Фаусте, книге Иоанна Шписа «История о докторе Иоганне Фаусте, всемирно известном колдуне и чернокнижнике» (1587), Фауст попадает в Рим и издевается над папой, похищая во время обеда у него лучшие блюда и награждая его пощечинами. В драме Марло «Трагическая история доктора Фауста» (1589) повторяется та же ситуация. Есть основание думать, что Марло имел в руках английский перевод книги Шписа еще до его опубликования[9]. Но особенно ярко отразил это издевательское отношение народной легенды к папству Клингер в уже упоминавшемся нами выше романе «Жизнь, деяния и гибель Фауста», написанном под сильным влиянием Вольтера. Говоря о папском дворе, он пишет, что дьявол «видел в нем богатейший источник порока, совершеннейшую школу преступления, распространявшихся отсюда с благословения главы христианства и наместника божия по всей Европе». И он заставляет Фауста присутствовать при таких злодениях Александра VI и его детей, что его возглас: «Как такое чудовище могло стать папой!» бледнеет перед словами Ваноцци: «Родриго Борджиа, ты спал с моей матерью, потом со мной, спишь теперь с моей и твоей дочерью, и кто перечислит всех тех, кого ты тайно велел убить и отравить! И все же ты — папа! Рим трепещет перед тобой, все христианство поклоняется тебе и зовет тебя непогрешимым».

Таким образом, все эти вариации легенды о Фаусте верны народной трактовке и имеют в центре сатирическую зарисовку папского двора и его нравов. И Пушкин имел в виду именно этого Фауста, когда писал о том, что история Жанны в форме драмы напомнит о «Фаусте». Формы поэмы, с ее отступлениями и авторскими комментариями, могли легче увести от этого напоминания. В драме, ставящей зрителя перед лицом фактов, поведение Жанны, с ее страстями, обманом и ревностью («она его ревнует») и позорным концом, данным в резком, отчетливом романтическом плане, все же очень напоминало бы любовные похождения пап и кардиналов, свидетелем которых Клингер заставил быть Фауста. Пушкин в своих отрывках из путешествия Фауста в ад («Вот Коцит, вот Ахерон», «Что козырь?— Черви.— Мне ходить» и др., 1825)[10] уже был в кругу образов клингеровского «Фауста», и есть основание думать, что именно этот Фауст, вместе с Фаустами Шписа и Марло, «тревожил воображение» его, когда он писал свой план драмы о папессе Иоанне[11].

7

Пристальное внимание к драматургическим замыслам Пушкина может обогатить исследователя очень ценными материалами для определения его театральной практики и теории, подобно тому как раскрытие замысла его романа «Русский Пелам» уже дало науч-

ному пушкиноведению весьма важные материалы для суждения об отношении Пушкина к современному русскому роману в прозе и его собственных опытов в этой области.

Первое, что бросается в глаза при анализе этих замыслов,— необычайное разнообразие театральных жанров, которыми оперировал Пушкин. Уже создав первую в России историческую народную трагедию в стихах и прозе в приемах Шекспира и пройдя через опыт написания декабристской политической трагедии «Вадим», стоявшей под знаком театра Вольтера, и противокрепостнической комедии об игроке, Пушкин пишет четыре маленькие трагедии, «Русалку», «Сцены из рыцарских времен», театральная природа которых совершенно различна и по форме, и по языку, и по системе образов. Но Пушкин не ограничивается этим. Замысел продолжить «Бориса Годунова» и написать «Димитрия и Марину» и «Курбского» свидетельствует о желании дать если не трилогию, то серию пьес, посвященных отечественной истории с точки зрения современника, который с тревогой следит за судьбами родного края. Замысел комедии об испытании невесты и переделка комедии Бонжура говорят уже не только о желании автора стать комедиографом, но и о несомненном мастерстве его в этой области, превосходящем технику Хмельницкого и Шаховского. Замысел театрализовать эпизод из «Арапа Петра Великого» рисует нам Пушкина опять в новой роли, как автора прозаической комедии, инсценирующего свой собственный роман. Замысел драмы о сыне палача свидетельствует о желании Пушкина воспользоваться приемами самого популярного вида сценического зрелища—мелодрамы, как предшественницы и соперницы романтической драмы. Эта последняя также представлена в драматургической лаборатории Пушкина замыслом драмы о папессе Иоанне.

Таким образом, почти все виды драматургии — политическая трагедия, историческая трагедия, маленькая драма, народная драма, исторические сцены, социальная комедия, салонная комедия, инсценировка, мелодрама, романтическая драма — представлены в практике Пушкина-драматурга, использующего при этом стих в самых различных комбинациях — от александрийского «Вадима» и пятистопного белого шекспировского ямба «Бориса Годунова» до вольных разностопных стихов комедии об испытании невесты, а прозу — от народных массовых сцен в исторической трагедии до водевильного диалога в инсценировке и бытового монолога в драме сына палача.

Рядом с этим разнообразием форм мы наблюдаем в драматургических опытах Пушкина непрерывность, настойчивость, длительность его изысканий. Комедия «Философ» была задумана в лицее в 1815 году, а драма о папессе Иоанне — в 1834—1835 годах. Между этими датами задуманы, набросаны, написаны целиком и в отрывках сцены и планы двадцать одного драматургического опуса (включая названия перечня), датируемые 1821, 1822, 1827—1828, 1830, 1832—1833, 1834—1835 годами. Таким образом,

легенду об охлаждении Пушкина к театру и драматургии после создания «Бориса Годунова» и «маленьких трагедий» надо решительно отбросить.

В области тематики и замыслы и опыты Пушкина охватывают широкую картину общественных и личных отношений, от конфликтов государственных и исторических до психологических столкновений характеров и страстей на фоне как отдаленных эпох, так и ему современной. «Судьба человеческая, судьба народная» была одинаково отражена в этих замыслах.

Пушкин, пробуя себя во всех жанрах театра и драматургии, исходил при этом от убеждения, что современный ему театр требует решительного преобразования. Он как бы прививает ему ростки европейской театральной культуры и очищает от наростов отечественного псевдоисторизма и псевдоромантизма. Реалистическую основу его драматургии, так ясно обозначившуюся и в «Борисе Годунове» и в «маленьких трагедиях», легко проследить во всех незавершенных его замыслах, начиная с «Русалки», «Сцен из рыцарских времен» и кончая драмой о папессе Иоанне.

И, наконец, во всех своих драматургических замыслах Пушкин ищет не только темы и фабулы для очередной пьесы, но и решает ряд проблем своей театральной поэтики. Незаконченность задуманной пьесы свидетельствует почти всегда об авторском недовольстве или колебаниях в выборе жанра, а длительность опыта почти всегда обнаруживает степень увлечения Пушкина не только темой, но и необходимостью ее драматургического оформления в приемах данного жанра для «важных перемен и на сцене драматической».

Вот те наблюдения, которые вытекают из анализа его драматургических опытов. Рассмотрение его театральной поэтики целиком их подкрепляет.

ГЛАВА X

ТЕАТРАЛЬНАЯ ПОЭТИКА

1

Система взглядов Пушкина на природу театрального зрелища, на законы построения драматического произведения, на взаимоотношения основных элементов театра — драматурга, актера и зрителя — и на искусство актера слагалась в течение почти всей его творческой жизни, начиная с лицея и кончая его участием в судьбе «Ревизора» в 1836 году.

Научное пушкиноведение уже достаточно полно разработало ту часть этой системы, которая была самим Пушкиным оформлена в статьях-письмах к Раевскому и Погодину по поводу «Бориса Годунова» (1827—1829) и в статьях «О драме» и «Марфе Посаднице» Погодина (1830). Это, действительно, центральнейшая часть театральной поэтики Пушкина, слагавшаяся вокруг его трагедии и «маленьких трагедий», но только часть, повисающая в воздухе, если не брать ее в тесной связи с предшествующими и последующими высказываниями Пушкина на эту тему. И не только с высказываниями, а и с отношением его к целому ряду театральных явлений в сфере театра у нас и на Западе, к деятелям театра и драматургии, к театральной политике правительства и цензуры, к журнальным оценкам и всей практике тогдашней сцены. Не введены в эту систему также многочисленные поэтические отклики Пушкина и в особенности театральные строфы «Евгения Онегина» и начало второй сцены «Каменного гостя», непосредственно касающиеся искусства театра. Не вскрыты взаимоотношения Пушкина в сфере становления его системы с рядом европейских писателей, а также его одиночество в этой области даже среди его ближайших друзей. Без анализа всех этих моментов становления его поэтики не могут быть выявлены в полной мере значение Пушкина драматурга и теоретика в истории русского театра и его влияние на возникновение реалистической школы на русской сцене.

Эти проблемы мы считаем для себя основными в этой главе.

Особенностью театральной поэтики Пушкина прежде всего является то решающее значение, которое он придавал роли зрителя в процессе формирования спектакля.

Здесь Пушкин был в полной мере пионером, далеко опередившим общественное сознание не только своей эпохи, но и сознание всей последующей русской буржуазной культуры.

«Публика образует драматические таланты» — вот та формула, которая была до тех пор незнакома русской театральной критике. В ней заключено зерно пушкинской театральной поэтики.

Но только ли артистические таланты образует публика? Нет, она диктует и репертуар, и форму спектакля, и даже трактовку тех или иных сюжетов. Этот ответ Пушкин дал позднее в статье «О драме», обосновывая его историей всего мирового театра.

Нет необходимости отрицать влияние, которое оказал на формирование основных мыслей этой статьи Август-Вильгельм Шлегель с его «Курсом драматической литературы». В письме из Михайловского от 14 марта 1825 года Пушкин просил брата прислать ему этот труд. Но почему Шлегель не оказал такого же влияния хотя бы на Жуковского, еще в 1817 году писавшего Д. В. Дашкову о включении в предполагавшуюся к изданию книгу образцовых немецких писателей перевода «Шлегеля, отрывки из драматургии»? [1] Театральная поэтика Пушкина слагалась под воздействием не только Шлегеля, но и Гизо, с его очерком жизни и творчества Шекспира, под воздействием Лессинга и его «Гамбургской драматургии», Манцони и Гете. И все же она начала слагаться еще в «Зеленой лампе», и прежде всего на основе петербургских театральных впечатлений, а теоретически оформилась в период двух ссылок — южной и михайловской. В обширном письме из Михайловского к Н. Раевскому взгляды Пушкина на театр получили почти законченное выражение, но в них не было еще прослежено народное происхождение драмы, что и сделал Пушкин в 1830 году.

«Драматическое искусство родилось на площади» — вот тот исторический факт, который положен Пушкиным в основу его системы. В недрах народных родилась драма, и ее «наречие» было «понятно народу», она «задевала струны его сердца», отражала «страсти его народа», и в ней была «вольность суждений площади». Ей был верен театр автора «Гамлета», и «народные законы драмы Шекспировой» предусматривали «язык общепонятный» для выражения «грубой откровенности народных страстей». Но драма изменила своему зрителю, «оставила площадь и перенеслася в чертоги по требованию образованного, избранного общества». Для Пушкина в этом факте кроется основная причина возникновения «наречия модного, утонченного», оторвавшего драму от того зрителя, который ее создал. «В чертогах драма изменилась, голос ее понизился». И хотя здесь она приобрела некоторые положитель-

ные качества, отбросив «маску преувеличения» и изображения «отвратительных страданий» и «ужасов», все же «творец трагедий» уже «не предавался вольно и смело своим вымыслам. Он старался угадывать требования утонченного вкуса людей, чуждых ему по состоянию. Он боялся унизить такое-то высокое звание, оскорбить таких-то спесивых своих зрителей — отселе робкая чопорность, смешная надутость... привычка смотреть на людей высшего состояния с каким-то подобострастием и придавать им странный, не человеческий образ изъяснения».

От народного зрителя к «спесивому» зрителю, от «языка общепонятного» к наречию «модному, избранному, утонченному» — вот путь, пройденный драмой в ее историческом развитии. Пушкин сомневался в возможности создания в его время «народной трагедии», и свои размышления о трагедии он заканчивает пессимистически: «...где, у кого выучиться наречию, понятному народу, какие суть страсти сего народа, какие струны его сердца, где найдет она себе созвучие — словом, где зрители, где публика? Вместо публики встретит она тот же малый, ограниченный круг—и оскорбит надменные его привычки... вместо созвучия, отголоска и рукоплесканий услышит она мелочную привязчивую критику. Пред нею восстанут непреодолимые преграды — для того, чтоб она могла расставить свои подмостки, надобно было бы переменить и ниспровергнуть обычаи, нравы и понятия целых столетий».

Так Пушкин замыкает круг своих размышлений, охватывающих историческое развитие театра, начиная с Софокла, Эсхила, Еврипида и Аристофана, продолжая театром Шекспира и кончая Корнелем и Расином, под влиянием которых для русской сцены создавали свои драмы Сумароков и Озеров. Начав в 1820 году свои «Замечания» тезисом: «Публика образует драматические таланты». Пушкин и в 1830 году кончает свои размышления о драме замечанием: «Где зрители, где публика?» Пушкину, подлинному драматургу, нужны были «созвучия, отголоски, рукоплескания» массового народного зрителя, и чтобы подчеркнуть эту мысль, он связывает трагедию с театральными подмостками («чтоб она могла расставить свои подмостки»). Так мыслил и чувствовал Гоголь. Он тоже творил свои комедии в общении с будущим зрителем: «Примусь за историю — передо мною движется сцена, шумит аплодисмент, рожи высовываются из лож, из райка, из кресел и оскаливают зубы, и — история к чорту!» (Из письма к М. П. Погодину от 20 февраля 1839 года.)

3

Свои размышления о драме Пушкин не ограничивает рамками европейского театра, должное место в них занимает и историческое развитие русской сцены.

Фактический материал по истории русского театра, каким мог располагать Пушкин, был весьма ограничен, неточен и примитивен.

Научная разработка его началась у нас лишь с конца пятидесятых годов прошлого столетия: в 1857 году в «Современнике» появилась первая статья П. П. Пекарского о мистериях и старинном театре в России. Известные работы Н. С. Тихонравова и А. Н. Веселовского также датируются 1861—1872 годами. П. О. Морозов был прав, когда писал в своей книге «История русского театра», вышедшей в 1889 году: «Громадный материал, накопившийся в продолжение с лишком двухсотлетнего существования русской сцены, остается почти вовсе не разработанным... история русской драмы еще впереди».

Этим и объясняется неточность, допущенная Пушкиным в его статье: «Мистерии Дмитрия Ростовского, трагедия царевны Софии Алексеевны были представляемы при царском дворе и в палатах ближних бояр». В действительности трагедии писала не Софья Алексеевна, а царевна Наталья Алексеевна. Но ставить в вину Пушкину эту ошибку нельзя. Все материалы, какими он мог пользоваться, говорили именно о Софье Алексеевне, и даже Карамзин писал в «Пантеоне российских авторов» (1801): «Мы читали в рукописи одну из ее драм» [2].

Значительнее была другая неточная формулировка в статье Пушкина, затемняющая его подлинные взгляды на историю русского театра: «Драма никогда не была у нас потребностью народною... Первые труппы, появившиеся в России, не привлекали народа, не понимающего драматизма и не привыкшего к его условиям». Это место статьи Пушкина могло дать повод думать, что он или не знал, или отрицал все предшествовавшие русские народные театральные традиции, особенно ярко проявившиеся в играх скоморохов и перешедшие впоследствии на балаганную, лубочную сцену. А между тем именно Пушкин придавал этой низовой сцене особенное значение и писал в статье «О русской литературе, с очерком французской» (1834): «Приступая к изучению нашей словесности, мы хотели бы обратиться назад и взглянуть с любопытством и благоговением на ее старинные памятники — мы желали бы с благовением и старательно развернуть пыльные рукописи; воскресить песнопения баянов, сказки и песни веселых скоморохов или комедии... Нам приятно было бы... видеть разницу между простодушною сатирою французского trouvère и лукавой насмешливостью скомороха, между площадною шуткою полудуховной мистерии и затеями нашей старой комедии.. Но, к сожалению, старой словесности у нас не существует. За нами темная степь — и на ней возвышается единственный памятник: «Песнь о Полку Игореве».

Но особенно ярко проявились внимание и любовь Пушкина к той народной сцене, которую он еще застал «под Новинским», в Сокольниках, на Неглинной, на Девичьем поле и в других местах народных гуляний в дни своего детства, в стихотворении, обращенном к Н. И. Гнедичу («С Гомером долго ты беседовал один», 1834):

Таков прямой поэт. Он сетует душой
На пышных играх Мельпомены,
И улыбается забаве площадной
И вольности лубочной сцены,
То Рим его зовет, то гордый Илион,
То скалы старца Оссиана,
И с дивной легкостью меж тем летает он
Вослед Бовы иль Еруслана.

Поразительна разница интонаций, с которой Пушкин говорит здесь о двух сценах — классической, придворной, воплощенной в музе трагедии Мельпомене, и низовой, лубочной, с ее раешниками, балонсерами и остатками «затей старой нашей комедии». В то время как поэт «сетует душой» на пышных спектаклях дворянской сцены, он «улыбается» той сцене, на которой еще осталась былая «вольность» «веселых скоморохов» с их «лукавой насмешливостью». В дневнике Погодина сохранилась запись высказывания Пушкина после одного из таких народных гуляний в Москве в 1826 году: «Жаль, что на этом празднике... мало движения». Его, очевидно, поразил контраст этого вымуштрованного «гулянья» по случаю коронации Николая с «движением», смехом, весельем, непринужденностью, «вольностью» народных игрищ, которые видел он в детстве. Лубочная же сцена была тогда главной приманкой этих гуляний.

Таким образом, слова Пушкина о народе, «не понимающем драматизма», и о драме, никогда не бывшей у нас «потребностью народной», надо понимать в том смысле, что пришедшая к нам из Польши школьная духовная драма, наследие театра иезуитов, с ее «Алексеем, божиим человеком» и «Действием, на страсти христовы списанным», а также первая дворцовая труппа пастора Иоганна Готфрида Грегори с ее спектаклями—«Артаксерксовым действием», «Иудифью», «Баязетом Тамерланом» — были равнодушно встречены низовым зрителем, имевшим свой театр и не понимавшим новой для него театральной формы. Пушкин был совершенно прав, когда писал, что все эти спектакли были забавами двора, бояр и не стали «постоянным увеселением» народным. На замкнутый дворцовый характер спектаклей театра при Алексее Михайловиче указывают все историки русского театра[3]. Эта оторванность от народного зрителя и обусловила его раннюю гибель. После смерти Грегори, царя Алексея Михайловича и ссылки боярина Матвеева этот первый русско-немецко-английский театр был закрыт, а при следующем царе, Федоре Алексеевиче, дворцовые развлечения совершенно заглохли, так же как и представления школьных драматических действий.

«Первые труппы, появившиеся в России, не привлекали народа»,— писал Пушкин, и именно в этом видел он причину их неудачи. С приходом этих трупп начался в России разрыв между официальным искусством дворянского классицизма и низовым крепостным народным зрителем, сказавшийся особенно ярко в период владыче-

ства Сумарокова, «вялые, холодные произведения» которого, по мнению Пушкина, «нравились двору Елизаветы», но не оказали «никакого влияния на народное пристрастие». И он считает невозможным «низвести» эту «придворную, сумароковскую трагедию» с ее продолжателями—Озеровым и Крюковским («Пожарский»)— на «площадь». Народный зритель ее не примет — она не затронет «струны его сердца», и у нее нет «наречия, понятного народу». Народ когда-то создал свой театр, Пушкин его знал по остаткам его на «лубочной сцене». И он в своей рукописи зачеркивает фразы: «Попытки Волкова не имели успеха» и «Театр оставался поприщем, чуждым нашим обычаям», так как почувствовал, что они могут повести читателя по ложному пути.

Достоевский в «Записках из мертвого дома» по поводу разыгранного арестантами фарса «Кедрил-обжора»[4] писал: «Кстати, я сказал—«народного театра». Очень бы и очень хорошо было, если бы кто из наших изыскателей занялся новыми и более тщательными, чем доселе, исследованиями о народном театре, который есть, существует и даже, может быть, не совсем ничтожный... Искать его надо у солдат, у фабричных, в фабричных городах и даже по некоторым незнакомым бедным городкам у мещан».

Ряд исследований на эту тему установил, что наряду с дворцовым театром существовали «вольные театры, созданные разночинцами и «грамотными» людьми, сохранившие в своих спектаклях преемственность с театром скоморохов. В Москве, например, рядом с театром Локателли для дворянства[5] в 1749 году существовал ряд театральных предприятий, устраивавших «гисторические всякие приличествующие действительные публичные для желающих благоохотнейших смотрителей каммеди». «По мнению народа, — замечает историк Забелин,— новый театр являлся как бы потомком театра скоморохов, тем более, что по содержанию, по характеру иных своих пьес, вроде, например, Гаера, он сохранял родственные черты с представлениями скоморохов».

Разрыв между официальной придворной сценой и низовым народным театром, таким образом, начался еще в XVII веке. Пушкину этот разрыв казался трагическим, и он не мыслил его устранения в рамках его эпохи, так как было немыслимо русской драме уклониться от всего развития мирового театра, «переменить и ниспровергнуть обычаи, нравы, понятия целых столетий».

Пусть Сумароков только «несчастнейший из «подражателей», но «Корнель велик», и нет смысла отказаться от всей плеяды мировых классиков театра только потому, что они пока недоступны народу. И тем не менее это отчуждение народного зрителя от современного ему театра Пушкин переживал очень остро. В письме к брату и сестре из Михайловского от 4 ноября 1824 года он писал по случаю петербургского наводнения: «Закрытие Феатра и запрещение балов — мера благоразумная. Благопристойность того требовала. Конечно, народ не участвует в увеселениях высшего клас-

са, но во время общественного бедствия не должно дразнить его обидной роскошью».

Такой «обидной роскошью» было для народа все тогдашнее искусство. Пушкин с исключительной силой негодования и боли дважды в поэтической форме откликнулся на этот факт. В наброске, датируемом 1827 годом, он писал:

Блажен в златом кругу вельмож
Пиит, внимаемый царями.
Владея смехом и слезами,
Приправя горькой правдой ложь,
Он вкус притупленный щекотит
И к славе спесь бояр охотит.
Он украшает их пиры
И внемлет умные хвалы.
Меж тем, за тяжкими дверями,
Теснясь у черного крыльца,
Народ, толкаемый слугами,
Поодаль слушает певца.

В стихотворении «Мирская власть» (1836) Пушкин, как бы подводя итог своим размышлениям о народе и искусстве, пишет по поводу часовых, поставленных около картины Брюллова «Распятие»:

И чтоб не потеснить гуляющих господ,
Пускать не велено сюда простой народ.

Таким образом, и поэзия, и живопись, и театр одинаково ограждены от народа, который если и слушает певца, то только у «черного крыльца». Использование искусства дворянской верхушкой общества совершенно отчетливо отражено и в образе «пиита», лишь в «златом кругу вельмож» использующего свой дар владеть «смехом и слезами» и притом лукаво приправляющего «горькой правдой ложь», и в этих «грозных часовых», преграждающих вход «черни».

Пушкина как бы преследует мысль, что художник, творец в современном ему обществе лишен той народной аудитории, которая некогда внимала Гомеру и Софоклу и в свою очередь обогащала их своими песнями и легендами. «В Италии и в Гишпании народная поэзия уже существовала прежде появления ее гениев. Они пошли по дороге уже проложенной. Были поэмы прежде ариостова «Орланда», были трагедии прежде созданий де Вега и Кальдерона». Здесь он вскрывает ту народную почву, на которой выросли эти творцы. Нынче же они обречены творить лишь для «малого, ограниченного круга» и вместо народного «отголоска» слышать лишь «мелочную привязчивую критику». Эту трагедию для каждого большого художника в полной мере пережил и Пушкин.

Особенно значительны по смелости и глубине были эти высказывания Пушкина на фоне булгаринской публицистики, внушавшей народу, что он обязан всем только царям. Н. Греч, например, писал в «Русской Талии» на 1825 год: «Драматическое искусство

в России есть цветок времен новейших, недавно пересаженный из соседственных стран и взлелеянный не народом, а благотворными лучами светлого царского престола». Замечания Пушкина целиком опровергали эти уверения холопствующих соратников Фаддея Булгарина.

Как видим, Пушкин в своих взглядах на театр исходил прежде всего от зрителя, как основного, ведущего фактора и в самом возникновении и в функционировании драмы, как особого вида искусства. Он одинаково следит за зрителем и в своих размышлениях о составе и талантах петербургской труппы, и в «Евгении Онегине», и в истории развития мирового театра.

4

«Читайте Шекспира — это мой припев»,— писал Пушкин Н. Раевскому из Михайловского в июле 1825 года. Это имя великого творца стоит также и в центре его проекта предисловия к «Борису Годунову» и в размышлениях «О драме».

В главе о «Борисе Годунове» мы уже указывали и на значение Шекспира в творчестве Пушкина и на значение самого поэта в пропаганде подлинного шекспиризма в России. Здесь же нам остается рассмотреть лишь те основные элементы шекспировского театра, которые органически вошли в театральную поэтику Пушкина.

Изучая творения Шекспира, Пушкин не только восхищался ими, но и пытался извлечь из них ту «его драматическую систему», о которой он пишет в заметке «Ромео и Джульетта Шекспира», опубликованной впервые в «Северных цветах» в 1830 году. Какова же эта система и какие законы извлек из нее для себя Пушкин?

Ответ на этот вопрос сам Пушкин дал в заметках к «Борису Годунову»: «Но признаюсь искренно, неуспех драмы моей огорчил бы меня, ибо я твердо уверен, что нашему театру приличны народные законы драмы Шекспировой — а не придворный обычай трагедии Расина...» И здесь как основной критерий — зритель. «Народные законы драмы Шекспировой» опирались прежде всего на театральные вкусы массового зрителя предприятий Бербеджа и Генсло и были унаследованы от старинных английских площадных представлений и спектаклей бродячих английских трупп. И Пушкин очень кстати замечает, что «таинства, мистерии, фаблио предшествовали созданиям Ариоста, Кальдерона, Данте, Шекспира».

Что было близко шекспировскому зрителю и что ввел в свою систему Пушкин?

Прежде всего наречие, язык «общепонятный». Пушкин пишет про язык Шекспира: «И если иногда герой выражается в его трагедиях, как конюх, то нам это не странно, ибо мы чувствуем, что и знатные должны выражать простые понятия, как простые люди». Эту особенность шекспировского театра Пушкин ввел в свою драматургическую практику: в его «Борисе Годунове», «Русалке»

М. С. Щепкин

и «маленьких трагедиях» нет ни одной сцены, непонятной самой широкой аудитории, и в то же время язык его Бориса отличается от языка Пимена, а язык мельника — от языка Варлаама, так же как язык Гамлета отличается от речи его шутов и клоунов.

Пушкин также берет у Шекспира и его зрителя условное понимание природы театра. Для зрителя «Глобуса» достаточно было прочесть на дощечке «лес», чтобы вообразить обстановку, в которой действует герой. К этому воображению зрителя Шекспир обращался во всех своих прологах:

Войдемте на корабль; воображеньем
Дополните, что скроется от глаз.

Мы укращаем времени теченье,
Моря переплываем мы порой,
И часто, на крыльях воображенья,
Из края одного летим в другой.

(Перикл)

Этим «воображением» зрителя, ни на минуту не забывающего, что он находится в театре, оперирует и Пушкин, устанавливая свое понимание природы спектакля. «Смех, жалость и ужас суть три струны нашего воображения, потрясаемые драматическим волшебством». Он осмеивает житейское понимание сценического «правдоподобия», по которому зритель должен забыть, что перед ним не вымысел поэта, а «история», т. е. выведенное на сцену подлинное «происшествие», причем поэт изображает «свои настоящие чувствования в настоящих обстоятельствах». Это возможно, говорит он, «в оде, в элегии», это может случиться при чтении «поэмы, романа», но этот «обман не может существовать в здании, разделенном на две части» и самим своим устройством предполагающем зрителей, «будто бы невидимых для тех, которые находятся на подмостках». Эта условность присуща только театру, и Пушкин называет ее «драматическим волшебством», так как из этого сотрудничества зрителя и автора рождается нечто новое, называемое спектаклем. К сотрудничеству поэта и зрителя присоединяется третье звено спектакля — актер, гений которого может иногда, по замечанию Пушкина, «удержать на сцене» даже «плачевные произведения» искусства (о Семеновой).

Вот то основное, что различает драму от всех остальных видов поэзии. И Пушкин завершает определение этого жанра замечательной формулой: «Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах—вот чего требует наш ум от драматического писателя».

Реалистическое содержание этой формулы раскрывается в ряде замечаний Пушкина, разбросанных в его письмах и заметках. В письме к Н. Раевскому из Михайловского он дает раннюю редакцию этой формулы: «Правдоподобие положений и правда диалога—

вот настоящие законы трагедии». И здесь он исходит из системы Шекспира: «Каждый человек любит, ненавидит, печалится, радуется, но каждый на свой образец — читайте Шекспира». Найти в драме этот «свой образец» и есть нахождение «правды диалога». И Пушкин, указывая примеры фальшивого разговора, когда «заговорщик говорит *Дайте мне пить* как заговорщик», спрашивает: «естественно ли это, жизненно ли это?» Вот критерий, который опрокидывает классическую систему Корнеля и Расина, но вытекает целиком из изучения Шекспира, знающего, как найти для действующего лица «язык, соответствующий его характеру».

Надо ли доказывать, что «естественность» и «жизненность» на театре, в диалогах, в разговоре понимается Пушкиным не в плане натуралистического бытовизма? Но против такого предположения протестует одинаково его теория и практика. Даже «в строгом соблюдении костюма, красок времени и места» он не находит элементов театрального правдоподобия, так как и Шекспир, и Кальдерон, и Расин, и Корнель не соблюдали этого правила и свободно обращались с историческим материалом, подчиняясь лишь обычаям и законам своей эпохи и своей сцены: «У Шекспира римские ликторы сохраняют обычаи лондонских алдерманов». Противоречит ли это подлинной правде и воскрешению минувшего века «во всей его истине»? Нет, так как не в этом мелочном соблюдении «костюма, красок времени и места» состоит задача драматического поэта, а в том, чтобы изобразить «судьбу человеческую, судьбу народную», соблюдая при этом «истину страстей».

Такова была и драматургическая практика самого Пушкина. В «Борисе Годунове» он не задумался вложить в уста Лжедмитрия признание в своем самозванстве, ибо такова «истина страстей» в трагедии и поэт обязан ей подчиняться. Навряд ли исторический Сальери испытывал чувство восхищения при игре Моцарта, но таково «правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах», и Пушкин смело зачеркивает все интриги и мелкую злобу Сальери, ставя на их место одновременную творческую ненависть и восхищение при личной дружбе, что и ведет к трагической развязке.

Таковы основы драматургической системы Пушкина, ориентировавшегося на «народные законы» драмы.

Вот почему театр Пушкина был подлинным народным театром, одинаково и в теории и в практике. Его народность заключена не в «выборе предметов из отечественной истории» и не в «русских выражениях», над чем Пушкин издевался в своей заметке «О народности в литературе». Его народность коренится в самой природе Пушкина-творца, впервые в русской литературе выявившего всю мощь, оригинальность, глубину и многогранность русского народа, родившего в своих недрах гениев поэзии, музыки, мысли и науки. Театр Пушкина не отказывается ни от одной из жемчужин европейской культуры и даже насаждает ее на русской сцене, но он кровно связан с родной почвой, и наш русский Фальстаф,

отец Варлаам, в сцене «Корчма на Литовской границе» не менее народен, чем сэр Джон у Шекспира. Пушкин отрицал русскую историческую драму (кроме погодинской) и спрашивал: «что есть народного в русской трагедии?» Но, отрицая, он одновременно утверждал другую систему русской народной драмы, воплощенной для нас в его «Борисе Годунове» и «Русалке», в то время как его «маленькие трагедии» и замыслы пытались привить русской сцене весь опыт мирового театра.

На становление театральной поэтики Пушкина, помимо Шекспира, оказал явное влияние Гете. Их имена поставил рядом сам Пушкин: «Шекспир, Гете—влияние его на нынешний французский театр, на нас». Эти имена поставлены рядом и в письме к Вяземскому: «Читая Библию, святой дух иногда мне по сердцу, но предпочитаю Гете и Шекспира», и в черновике письма к Раевскому: «Шекспир охватил страсти, Гете обстановку». Последняя фраза была зачеркнута Пушкиным, усомнившимся, вероятно, в правильности такого разделения.

Не надо, однако, думать, что Пушкин ставил знак равенства между Шекспиром и Гете в их влиянии на современную сцену и на него самого. В приведенной выше фразе Пушкина: «Шекспир, Гете — влияние его на нынешний французский театр, на нас», местоимение «его» относится несомненно к Шекспиру, не потому, что Гете не оказал никакого влияния на французский театр [6], а потому, что французский театральный романтизм как раз в конце двадцатых годов поставил на своем знамени одно лишь имя Шекспира. В манифесте театрального романтизма—в предисловии Виктора Гюго к «Кромвелю» Шекспир был объявлен «богом сцены», «вершиной поэзии нового времени» и поставлен рядом с Библией и Гомером. Это же наблюдалось в России, где театр именно в начале тридцатых годов впервые стремился к подлинному Шекспиру [7].

Почти все высказывания Пушкина о Гете связаны с «Фаустом», «Эгмонтом», «Гецем фон Берлихингеном» и лишь отчасти с «Вертером». Исследователь влияния Гете в России В. Жирмунский [8] замечает: «Как лирик Гете был совершенно неизвестен Пушкину, не читавшему немецкого поэта в оригинале».

Что же привлекало Пушкина в Гете-драматурге? Не то ли, что поэтика Гете также боролась против французского классицизма на театре? Именно в этой связи упоминает Пушкин Гете в одной из своих заметок о романах Вальтера Скотта: «Шекспир, Гете, Вальтер Скотт не имеют холопского пристрастия к королям и героям», они знакомят нас с прошлым «не с напыщенностью французских трагедий». В этом смысле особенно мог привлечь внимание и симпатию Пушкина гетевский «Гец» своей близостью по форме к шекспировским хроникам, своим «фальстафовским фоном» и своей смелой попыткой показать гибель средневековья—тема, столь близкая «Сценам из рыцарских времен».

Пушкину было близко восхищение Гете перед Шекспиром именно в связи с борьбой против французских трагиков. В своей (не-

П. С. Мочалов в роли Фингала

произнесенной) речи «Ко дню Шекспира» (1771) Гете писал: «Первая же страница Шекспира, которую я прочел, покорила меня на всю жизнь, а одолев первую его вещь, я стоял как слепорожденный, которому чудотворная рука вдруг даровала зрение... Не колеблясь ни минуты, я отказался от театра, подчиненного правилам... И теперь, когда я увидел, сколько несправедливостей причинили мне создатели этих правил, сидя в своей дыре, в которой— увы! — пресмыкаются еще немало свободных душ,— мое сердце раскололось бы надвое, не объяви я им войны и не пытайся ежедневно разрушать их козни. Греческий театр, который французы взяли за образец, по своей внутренней и внешней сущности был таков, что скорее маркизу удалось бы подражать Алкивиаду, чем Корнелям уподобиться Софоклам... Поэтому-то все французские трагедии пародируют самих себя».

Не так ли и Пушкин восстал, «объявил войну» против «маркиза Расина», не так ли он отказался от театра, подчиненного правилам, написав в проекте предисловия к «Борису Годунову», что он, принося Шекспиру в «жертву» «два классические единства, едва сохранил последнее»?

Но особенно были близки Пушкину мысли Гете по поводу «условного неправдоподобия» сценического искусства, изложенные им в его статье «О правде и правдоподобии в искусстве» (1798). Здесь Гете в диалоге между «зрителем» и «защитником» решительно отвергает «натуральность», требуемую от спектакля «невежественным любителем», и утверждает: «правдивое в искусстве и правдивое в природе не одно и то же». В особенности убедителен его аргумент об условности оперы, в которой «не существует известного рода правды» и где «с пением дерутся и с пением же умирают». Неопытному зрителю кажется, что даже здесь ему выдают иллюзию за правду и внушают, чтобы он видел «не подражание, а действительное происшествие». В действительности же, возражает ему «защитник» условного, «все театральные представления отнюдь не кажутся вам правдивыми... они разве только имеют видимость правдивого». И это присходит потому, что «в опере не существует известного рода правды», и потому, что ее изображение отнюдь не правдоподобно». Но в ней есть зато «внутренняя правдивость», проистекающая «от завершенности произведения искусства», судить которое можно лишь «по его собственным законам».

Это настолько близко к мыслям Пушкина о невозможности натуралистического «правдоподобия» в драматическом искусстве, что мы бы охотно связали их зарождение с знанием Пушкина этой статьи Гете, если бы не знали, что он уже вчерне изложил их в письме к Раевскому в конце июля 1825 года. Зато их оформление в статье «О драме» могло быть подкреплено знакомством с этой статьей Гете, перевод которой (Шевырева) появился в «Московском вестнике» в 1827 году.

Утверждение В. Жирмунского, что Гете в этой статье обосновывает теорию «чистого искусства», неубедительно даже по одному

тому, что все острие статьи Гете было направлено против педанта и реакционера Готшеда, отрицавшего оперный жанр, как неправдоподобный и противоречащий природе. В этой связи упоминает Готшеда и Пушкин: «мы все еще остаемся при понятиях тяжелого педанта Готшеда; мы все еще повторяем, что прекрасное есть подражание изящной природе». Использование Шевыревым этой статьи Гете для обоснования теории «искусства для искусства» имело целью извращение и присвоение мыслей Гете о природе искусства театра для классового обоснования философии реакционного идеализма и романтизма в России.

Близок Пушкину был и Лессинг с его «Гамбургской драматургией», перевод которой на французский язык вышел в Париже в 1785 году. Вопрос о знакомстве Пушкина с Лессингом совершенно не освещен в пушкиниане. Между тем на это знакомство указывает прежде всего сам Пушкин в статье «О драме»: «между тем как эстетика со времен Канта и Лессинга...» Но еще более убедительно полное совпадение взглядов Лессинга и Пушкина на знаменитую «пощечину» в «Сиде» Корнеля. В письме к П. А. Катенину от 9 июля 1822 года Пушкин писал: «Скажи: имел ли ты похвальную смелость оставить пощечину рыцарских веков на жеманной сцене 19-го столетия? Я слыхал, что она неприлична, смешна, ridicule... Боже мой, она должна произвести более ужаса, чем чаша Атреева... Радуюсь, предвидя, что пощечина должна отяготеть на ланите Толченова или Брянского».

Пушкин здесь явно оппонирует взгляду на неуместность этой пощечины, высказанному Вольтером в его комментариях к «Сиду». Но абсолютно близка к словам Пушкина полемика с Вольтером по поводу этой же пощечины в «Гамбургской драматургии»: «Но пощечина в трагедии!.. Как это неблагопристойно!.. Однако, прежде чем мои щепетильные читатели будут глумиться над этим, я прошу вспомнить о пощечине в «Сиде»... Спрашиваю каждого, кто был на представлении «Сида» или только внимательно прочел его: не чувствовал ли он ужаса, когда болтливый Гормос осмелился ударить престарелого, почтенного Диэго?.. Разве эпизод, произведший на него подобное впечатление, не трагичен?»

Радость Пушкина по поводу того, что эта пощечина «должна отяготеть на ланите Толченова или Брянского», была преждевременна. В рецензии «Благонамеренного» (1823, часть 23-я, стр. 196) сказано: «В этой сцене Гормос дает Д. Диэгу пощечину. Г-н Максим произвел это действие, ударив только перчаткою по лицу, что нахожу я гораздо пристойнейшим». Таким образом, «жеманная сцена 19-го столетия» и в Петербурге пошла по следам Вольтера, а не Лессинга.

О влиянии Шлегеля на Пушкина мы уже говорили выше. Добавим, что Пушкин мог лишь с презрением взирать на опошление взглядов Шлегеля Булгариным в его статье «Междудействие, или Разговор в театре о драматическом искусстве» в «Русской Талии» на 1825 год. В то время как Пушкин совершенно правильно из-

влек из книги Шлегеля оружие против французской классической поэтики во имя борьбы за Шекспира и его народный театр, Булгарин, ученически излагая отрывки из «Курса», считал, что русские драматические писатели только в «наших летописях» должны «почерпать характеры, обороты языка и выражений, а не у Шекспира, Шиллера, Гете, Расина, Корнеля или Вольтера, которые с великими своими дарованиями всегда будут чужды для России». Для Пушкина это могло звучать только профанацией его подлинной любви к русским летописям, изучение которых отнюдь не исключало возможности строить народную русскую трагедию по «законам» Шекспира, в обращении к которому и видел он задуманное им «преобразование драматической нашей системы».

Во французской литературе внимание Пушкина прежде всего превлекала Жермена де Сталь с ее книгами «О литературе в ее связи с социальными институтами» (1801) и «О Германии» (1813). Она считала, что только «Шекспир начинает новую литературу», и положительно оценивала «Геца» Гете и драмы Шиллера. Хотя и не особенно решительно, она все же выступает против французской театральной классики с ее суровыми правилами трех единств и обязательным александрийским стихом.

Пушкин считал ее своим союзником и писал Вяземскому: «M-me Staël наша — не тронь ее».

В той же степени был близок ему историк Гизо с его статьей о жизни и сочинениях Шекспира в новом издании переводов Латурнера (1821). Об этих переводах Пушкин впоследствии отзывался отрицательно за их попытку переправить «на свой лад Гамлета, Ромео и Лира». В статье Гизо был сделан почти первый опыт социальной характеристики театра Шекспира, его эпохи, дана его биография и определена его поэтика. «Шекспирова система может представить планы, на основании которых талант должен ныне работать»,— писал Гизо, одновременно опровергая систему классического театра. Но в особенности близки были Пушкину поиски автором народных корней драмы. Гизо писал: «Театральное представление — это народное празднество... Таким образом, драматическая поэзия не могла возникнуть иначе как в народной среде и никогда иначе не возникала» [9].

В некоторой степени был близок Пушкину и Виктор Гюго, хотя отношение к нему осложнялось тем обстоятельством, что «Борис Годунов», написанный до появления «Кромвеля» и его знаменитого предисловия, был принят после появления его в печати в конце декабря 1830 года за подражание этой драме Гюго. В письме к П. А. Плетневу от 7 января 1831 года из Москвы Пушкин с горечью отозвался об этом: «Здесь жалеют о том, что я совсем упал; что моя трагедия — подражание Кромвелю Виктора Гюго». Эту драму Пушкин подвергнул уничтожающей критике в статье «О Мильтоне и Шатобриановом переводе Потерянного рая». Но весьма характерно, что даже в этой статье Пушкин обошел почти полным молчанием предисловие Гюго, если не считать нескольких

В. А. Каратыгин в роли Уголино

иронических строк, зачеркнутых в рукописи: «Драма Кромвеля была первым опытом романтизма на сцене Парижского театра. Виктор Гюго почел нужным сразу уничтожить все законы, все предания французской драмы, царствовавшие из-за классических кулис. Единство места и времени, величавое однообразие слога, стихосложение Расина и Буало — все было им ниспровергнуто: однако справедливость требует заметить, что В. Гюго не коснулся единства действия, в его трагедии нет никакого действия и того менее занимательности».

Пушкин зачеркнул эти строки прежде всего потому, что они могли дать повод думать, что он сам пересматривает свою позицию по отношению к поэтике Расина и Буало, а во-вторых, из-за вкравшейся ошибки—драма «Кромвель» тогда не была поставлена и не предназначалась автором для сцены, о чем он сам предупреждал в своем предисловии, хотя и не отказывался от возможности «извлечь из своей драмы пьесу», когда в Париже научатся смотреть в театре только одну пьесу в вечер и когда драматическая цензура поймет, что эта драма «не имеет отношения к нашему времени».

Б. В. Томашевский в своей статье «Французская литература в письмах Пушкина к Е. М. Хитрово» [10] справедливо замечает, что этот отзыв Пушкина о «Кромвеле» отражает «более резкие взгляды Пушкина, чем те, которые он исповедывал в 1830 году», ставя это в связь с намечавшимся к 1836 году упадком и недолговечностью романтического театра во Франции. Об этом кризисе романтического театра замечательно писал Энгельс, вскрывая реакционную природу воскрешения на французской сцене классицизма и указывая на «горячку» романтиков: «Гораздо смелее, чем у г. фон-Штеренберга, дух века выступил у себя на родине, в Париже, где он пытается всерьез вновь вырвать у романтиков только что одержанную ими победу. Пришел В. Гюго, пришел Ал. Дюма и с ними стадо подражателей; неестественность Ифигений и Наталий уступила место Лукреции Борджиа, на смену оцепенению пришла горячка, французских классиков уличали в плагиатах у древних авторов, но вот выступает Рашель, и все забыто, Гюго и Дюма, Лукреция Борджиа и плагиаты, Федра и Сид прогуливаются на подмостках размеренным шагом и с вылощенным александрийским стихом... Легетимист должен испытывать чувство блаженства, имея возможность при лицезрении Расина забыть про Революцию, Наполеона и Великую Неделю» [11].

Ненависть Энгельса к восторжествовавшей реакции, шествующей под флагом Расина, не мешает ему видеть неистовость нападок либерального романтизма на классиков, подражательность многих авторов новой школы и чрезмерность их притязаний. Пушкин, естественно, не мог видеть в 1828—1836 годах того, что увидел Энгельс позднее, но лихорадочность, чрезмерность притязаний романтической школы были угаданы им верно.

Его отзыв об «Эрнани» в письме к Хитрово от 19—24 мая 1830 года был почти восторженный: «Прежде всего позвольте

поблагодарить Вас за «Эрнани». Это одно из произведений современности, которое прочел я с наибольшим удовольствием». Пушкин, внимательно следивший за всеми событиями парижской жизни, не мог не знать, что на спектакле именно этой пьесы (25 февраля 1830 года) был дан бой Виктором Гюго и его группой классикам, закончившийся победой романтического театра. Значение этого события было подчеркнуто столь близкой Пушкину «Литературной газетой», поместившей (1830, № 37—38) обширный разбор этой пьесы по французским источникам. Приведя положительные и отрицательные отзывы об «Эрнани», газета все же заканчивает статьи следующей цитатой: «Часто за гибкость и силу поэтического разговора, за неожиданный блеск выражения, ослепляющего вас, как молния, или за энергичную краткость, которою резко обозначается мысль, вы простите ему грубость стихосложения, неточность выражения и странную выисканность слов. Все сии недостатки, правду сказать, отвратили от него многих читателей и помешали им сознаться, сколь удачно поэт заставил трагический язык нашего времени покинуть свои ходули».

Пушкин, боровшийся против этих «ходулей» еще со времени своей первой ссылки, мог только приветствовать эту победу романтического театра, если бы его не отделяла от буйных театральных романтиков школы Гюго—Дюма—Готье реалистическая и народная концепция драмы. В этом отношении Пушкину был ближе Стендаль с его «Расином и Шекспиром» (1823), чем Гюго, клявшийся «богом» Шекспиром, но в действительности же весьма близкий к отцу мелодрамы Пиксерекуру. Пушкина сближало со Стендалем не только его страстное отрицание принципов классицизма, но и его верная трактовка глубочайшей жизненности театра Шекспира, а также желание даже от отрицаемой им системы взять то положительное, что оно дало театру. Также Пушкин, несмотря на его борьбу с театром Корнеля и Расина, неоднократно восставал против невежества отечественных критиков, ссылаясь на творения этих классиков сцены. От Гюго же его отталкивала та буйная готовность зачеркнуть всю историю мирового театра и начать ее своими драмами, которую Пушкин предсказал еще в 1825 году. «Вспомни мое слово: первый гений в отечестве Расина и Буало — ударится в такую бешеную свободу, в такой литературный карбонаризм — что твои немцы — а пока поэзии во Франции менее, чем у нас». Гюго не был «гением» для Пушкина, но тем не менее он считал его поэтом и человеком «с истинным дарованием». Даже в резком отзыве о «Кромвеле» Пушкин счел нужным сказать: «Начнем с трагедии — одного из самых нелепых произведений человека, впрочем одаренного талантом». В устах Пушкина это значило много.

От романтического театра во Франции Пушкина отделяла приверженность этого театра к сценическому гиперболизму и аффектации. И в этом отношении ему был ближе Стендаль, писавший, что новая трагедия будет даже более «простой», чем трагедии Шекспира. Пушкин считал «Бориса Годунова» «романтической трагедией»,

но в предисловии к ней указал, что он не гонялся «за сценическими эффектами, романтическим пафосом и т. п.». Противоположные оценки «Эрнани» и «Кромвеля» свидетельствовали, что Пушкин принимал театральный романтизм постольку, поскольку он не противоречил шекспировскому реализму, возможности показать, как одновременно Шейлок «скуп, сметлив, мстителен, чадолюбив, остроумен». В «Эрнани» была попытка приблизиться к этому, и Пушкин принял его целиком. В «Кромвеле» не было этого, и он его отверг. Сценическая судьба пьес Гюго целиком подтвердила оценку Пушкина.

Пушкин не отозвался на предисловие к «Кромвелю», можно думать, потому, что нашел в нем мысли, продуманные им уже за несколько лет перед тем под впечатлением петербургских спектаклей и под впечатлением книг и статей Шлегеля, Гизо, Сталь и Манцони. Если бы «Борис Годунов» появился в 1826 году с предисловием, о котором мы знаем лишь по фрагментам черновиков писем к Раевскому и предполагавшейся статьи для «Московского вестника», то знаменитый манифест романтической школы во Франции казался бы менее оригинальным русским читателям. По воле цензуры случилось другое, и Пушкин, действительно, с большой горечью наблюдал, как его соотечественники судят о его трагедии и о подлинном романтизме на театре с позиций «Московского телеграфа», разменявшего манифест Гюго на мелкие монеты псевдоромантической фразеологии.

Роль театра Алессандро Манцони в выработке взглядов Пушкина до недавнего времени почти не была освещена в научной пушкиниане, и лишь посмертная статья М. Н. Розанова «Пушкин и итальянские писатели» [12] включила этот вопрос в серию проблем, разрабатываемых пушкиноведением.

Пушкин читал Манцони, судя по упоминаниям в «Евгении Онегине» («прочел он Гиббона, Руссо, Манзони, Гердера, Шамфора») и в письме к Хитрово («Посылаю Манзони, который принадлежит графу Литте»). М. Н. Розанов предполагает, что Пушкин возвращал трагедии Манцони «Граф Карманьола» (1820) и «Адельфи» (1822) или в подлиннике или во французском прозаическом переводе Фориэля, вышедшем в 1823 году. Пушкина одинаково могли заинтересовать и трагедии этого раннего представителя романтической школы на театре и его театральная поэтика, подробно им изложенная в приложении к французскому изданию его пьес. Под влиянием Манцони находился и Стендаль, писавший в своем «Расине и Шекспире», что трагедии Манцони «предвещают большого поэта, если не большого трагического автора».

Театральные взгляды Манцони, несмотря на их неоригинальность (в его поэтику вошли фрагменты из Мерсье, Лессинга, Сталь, Шлегеля, Гизо и др.), все же были весьма важным фактором в борьбе с классической школой. Пушкин сочувствовал не только его преклонению перед Шекспиром, но и его попытке обосновать историческую трагедию на тщательном изучении материа-

лов («использовать историю, не вступая в соревнование с нею», — из письма Манцони к Фориэлю) и требованию от трагедии полнокровной естественности живого, человеческого чувства, не стесненного в своем выражении правилами Буало и школой трагических актеров, выращенных кардиналом Ришелье.

Это был тоже «романтизм», но не тот, который проповедывал Гюго, и он был ближе Пушкину. Французская сцена не приняла Манцони, так же как русская Пушкина, и если критик Сент Бёв сожалел, что французская драма не пошла по пути Манцони, то Белинский выражал то же чувство по поводу театра Пушкина.

К числу авторов, которых Пушкин считал не «нашими», в области театральной поэтики относятся имена Вольтера, Байрона и Альфиери, театр которых решительно отрицался Пушкиным одинаково и в его практике и в его теории.

Пушкин был верен Вольтеру как автору «Орлеанской девственницы» и «Кандида», но его театру он изменил. Шекспир навсегда зачеркнул для Пушкина его как трагика. В своем замечательном наброске статьи «О русской литературе, с очерком французской» Пушкин, называя Вольтера «великаном» века просвещения, подготовившим общество для «великого разрушения», все же пишет: «Он 60 лет наполнял театр трагедиями, в которых, не заботясь ни о правдоподобии характеров, ни о законности средств, заставил он свои лица кстати и не кстати выражать правила своей философии». Но не только эта обнаженная публицистичность оттолкнула Пушкина от театра Вольтера. Он не мог простить ему верности «корану» Буало, узости его суждений о Шекспире и преклонения перед «маркизами классической поэзии».

Так же резко Пушкин отрицал Байрона-драматурга. Еще в январе 1824 года Пушкин в письме к брату о «Федре» Расина писал: «Прочти всю сию хваленую тираду и удостоверишься, что Расин понятия не имел о создании трагического лица. Сравни его с речью молодого любовника Паризины Байроновой, увидишь разницу умов», а уже в конце июля 1825 года он пишет Раевскому: «Я не читал ни Кальдерона, ни Вега, но что за человек этот Ш.? Не могу притти в себя! Как Байрон-трагик мелок по сравнению с ним!»

В своих заметках о Байроне (1827) Пушкин подробно мотивировал свое отрицательное отношение к драматургии своего бывшего вдохновителя. Указав на то, что Байрон полюбил — постиг — только один характер, именно свой, Пушкин пишет: «Вот почему, несмотря на великие красоты поэтические, его трагедии вообще ниже его гения». И в другой заметке: «Байрон, столь оригинальный в Чильд-Гарольде, в Гяуре и в Дон-Жуане делается подражателем, коль скоро вступает на поприще драматическое».

Пушкин настолько подробно знал и биографию Байрона (он разработал ее в 1825 году в обширной статье, начинающейся словами: «Род Байронов...») и подробности его творческой работы, что, несомненно, был знаком и с его театральными взглядами. Байрон не любил Шекспира и с подчеркнутым презрением относил-

ся к возможности сценического воплощения своих трагедий на театре. Все это было одинаково чуждо Пушкину.

По тем же причинам Пушкин не принимал и театр Виттория Альфиери, хотя и перевел очень близко к подлиннику монолог Изабеллы из его трагедии «Филипп». М. Н. Розанов считает это не только переводом, но и изобличением: «Риторический стиль Альфиери, его приподнятый тон и несколько холодная декламация уловлены вполне и, можно сказать, изобличены».

И действительно, Пушкину не могло не быть чуждым это подражание итальянского трагика французским образцам, уже осужденным с точки зрения новейшей эстетики даже у себя на родине. Его положительный отзыв о другой трагедии Альфиери, «Мирре», был отчасти вызван полемическими соображениями. Опровергая критические отзывы о «Полтаве» и мнения о невероятности ситуации, при которой молодая девушка влюбляется в старика, он писал: «А Отелло, старый негр, пленивший Дездемону рассказами о своих странствиях и битвах? А Мирра, внушившая итальянскому поэту одну из лучших его трагедий?»

Но если об отношении Пушкина к трагедиям Альфиери еще можно спорить, то об отрицательном отношении ко всей его театральной системе свидетельствует сам Пушкин. Отвергая театр Байрона, Пушкин не мог не отвергнуть и театр Альфиери, так как совершенно правильно считал Байрона учеником Альфиери в области драмы. В своих заметках о Байроне Пушкин так и писал: «В других трагедиях, кажется, образцом Байрону был Alfieri». В письме к Раевскому Пушкин писал: «По мне нет ничего бесполезнее мелких поправок к общепринятым правилам: Альфиери отлично понял, как смешны речи «в сторону», он их уничтожает, но зато удлиняет монологи и думает, что произвел целый переворот в системе трагедии... Какое ребячество!»

Обращаясь от европейской литературы к отечественной, Пушкин в области театра не мог не чувствовать себя почти одиноким в своих поисках, замыслах и размышлениях. В письме к А. А. Бестужеву, датируемом концом мая и началом июня 1825 года, Пушкин яростно обрушился на его замечание в «Полярной звезде» на 1825 год о наличии у нас критики и отсутствии литературы: «Где же ты это нашел? Именно критики у нас и недостает... Мы не имеем ни единого комментария, ни единой критической книги».

Из окружения Пушкина наиболее близкими к театру и его деятелями были П. А. Вяземский и П. А. Катенин.

Вяземский был в молодости страстным театралом. В конце 1823 года он написал вместе с Грибоедовым текст для оперы А. Н. Верстовского «Кто брат, кто сестра, или Обман за обманом» для бенефиса известной актрисы Львовой-Синецкой. В письме к А. И. Тургеневу от 18 ноября 1823 года он упоминает: «Я по уши в водевилях. Ко мне, как к Шаховскому, приходят с челобитием все бенефицики». В своих воспоминаниях он писал: «Во время оно и я был присяжным московским театралом» [13]. Вяземский

был не только театралом. Его статья об Озерове сопровождала все издания сочинений этого трагика, а его книга о Фонвизине была первой попыткой дать не только биографию, но и анализ творчества этого комедиографа. Отрывки из нее печатались в «Литературной газете» и «Современнике» Пушкина.

Но при всей дружбе Вяземского и Пушкина, последний ничего не мог почерпнуть для своей театральной поэтики из суждений своего друга. Напротив, именно Вяземский принужден был под влиянием сокрушительной критики Пушкина впоследствии отказаться от своей оценки Озерова, о чем он сам чистосердечно признался в послесловии своей статьи в собрании своих сочинений. Любопытно, что молодой Белинский, не знавший ни письма Пушкина к Вяземскому из Кишинева от 6 февраля 1823 года с разбором его мнения об Озерове, ни его замечаний на полях его статьи, почти полностью встал на позиции Пушкина в оценке этого трагика. В «Литературных мечтаниях» он, как бы повторяя замечание Пушкина: «Впрочем, где он не следовал жеманным правилам фр. театра?», писал: «Он не создал театра, а ввел к нам французский театр, т. е. первый заговорил истинным языком французской Мельпомены. Впрочем, он не был драматиком в полном смысле этого слова: он не знал человека» [14].

Расхождение между Вяземским и Пушкиным было и в оценке актрисы Семеновой. В то время как Вяземский в той же статье об Озерове, исходя из того, что «великий трагик творит великих актеров», видел заслугу Семеновой лишь в том, что она «поняла поэта и оживотворила идеалы его воображения», Пушкин, как бы оппонируя этому взгляду, в «моих замечаниях об русском театре» утверждал, что Семенова «украсила несовершенные творения несчастного Озерова и сотворила роль Антигоны и Моины». Здесь совершенно разные подходы не только к Озерову и к Семеновой, но и к функции актера на сцене. Для Вяземского он только исполнитель, для Пушкина — творец, могущий своим гением «удерживать» на сцене даже слабые произведения поэтов. К такой же точке зрения пришел впоследствии и Белинский.

Не возвысился Вяземский до поэтики Пушкина и в своей книге о Фонвизине, в которой он уделил обширную главу истории русского театра.

Пушкин, как мы видели, знал и ценил «затеи нашей старой комедии» и «песни веселых скоморохов». Вяземский даже не упоминает об их существовании и пишет: «Наша драма подкидыш... Где наши русские полишинели, русские Фаусты, простонародные герои балаганных представлений во время масляницы или светлой недели?»

В то время как Пушкин ценил и улыбался «забаве площадной» и «вольности лубочной сцены», Вяземский, тоном искушенного зрителя-барина, указывал лишь на ее подражательность в костюмировке: «Взгляните на одежду актеров: что тут русского? В трескучие морозы они, на открытом воздухе, являются в тонком полотне

и в кисейных тюниках». Это замечание показывает, с какими требованиями подходил Вяземский к остаткам народной сцены в России. Он не уловил самого важного в интересе Пушкина к площадному театру — поисков им «наречия» и «страстей» того массового зрителя, который мог бы помочь рождению подлинной народной трагедии.

Несостоятельна была и основная мысль, изложенная им в предисловии в книге о Фонвизине: «В обществе не дознался я отголоска Фон-Визина и в самом Фон-Визине отыскал мало отпечатков общества».

Пушкин как раз думал обратное. В «Опыте отражения некоторых нелитературных обвинений» (1830) он упоминает о «Недоросле», как об «единственном памятнике народной сатиры».

Пушкин был в курсе работы Вяземского над этой книгой и писал ему 5 ноября 1830 года из Болдина: «Радуюсь, что ты принялся за Ф. Визина. Что ты ни скажешь о нем, или кстати о нем, все будет хорошо, потому что будет сказано. Об истине (т. е. точности применения истины) нечего тебе заботиться: пуля виноватого сыщет. Все твои литературные обозрения полны этих пуль — дур».

Таким образом, интерес Пушкина к этой работе Вяземского был полемический: он ждал от нее опровержения ложных взглядов на историю и практику российского театра. Этим и объясняется его почти восторженная оценка ее в письме к П. А. Плетневу: «Вяземский везет к Вам Жизнь Ф. Визина, книгу едва ли не самую замечательную с тех пор, как пишут у нас книги (все-таки исключая Карамзина)». Видеть в этом согласие Пушкина со взглядами Вяземского едва ли основательно, тем более, что сам Вяземский упоминает в предисловии к своим сочинениям о той «критике», с которой выступал Пушкин уже в Остафьеве по поводу отдельных мест этого исследования о Фонвизине.

Вяземский обладал несомненным критическим талантом, и Пушкин именно ему хотел поручить «должность надзирателя наших писателей» (в письме к нему от 6 февраля 1823 года). Ему же он поручил рецензию о «Ревизоре» в своем журнале «Современник».

Не только на фоне булгаринской критики, но и на фоне публицистики Мерзлякова, Надеждина и Полевого он был очень ярким и в общем положительным явлением (до своего превращения в реакционера). Но в становлении театральной поэтики Пушкина он не сыграл почти никакой роли, отстав от своего друга на десятилетия. Не понял он во всем объеме и значение драматургии Пушкина, ни «Бориса Годунова», ни «маленьких трагедий». В то время как Пушкин, как мы видели выше, не принял «Димитрия Самозванца» Хомякова, Вяземский в письме к И. И. Дмитриеву от 13 апреля 1832 года писал: «Хомяков читал нам свою трагедию «Димитрий Самозванец», продолжение и в роде трагедии Пушкина, но в ней есть более лирического. Вообще произведение очень замечательное и показывающее зреющий талант автора». Его теат-

ральные суждения не были оригинальны и почти всецело опирались на иностранные источники. Его статья «Тальма» (1827) почти целиком заимствована из книги г-жи Сталь «О Германии». Замечание Н. К. Кульмана о том, что Вяземский «в своем новом для нашей критики направлении не был оригинален» [15], надо распространить и на его театральную публицистику.

Переходя к П. А. Катенину, надо сказать, что в его лице Пушкин предполагал встретить русского Шлегеля, способного разъяснить соотечественникам основы театрального и драматургического искусства. В письме к П. А. Плетневу от 7 января 1831 года Пушкин писал о вышедшей в свет своей трагедии: «Любопытно будет видеть отзыв наших Шлегелей, из которых один Катенин знает свое дело». Но еще в 1825 году Пушкин не скрывал от Катенина свое расхождение с ним по многим вопросам литературной практики и теории: «Наша связь основана не на одинаковом образе мыслей, но на любви к одинаковым занятиям».

Нет нужды возвращаться к характеристике Катенина, театрала и драматурга, которую мы уже дали в третьей главе этой книги. Если Вяземский был только близок к театру, то Катенин был уже сам «театр» — и как учитель Каратыгина и Колосовой, и как драматург, и как зритель, влиявший на судьбы спектаклей.

Театральные знания и опыт Катенина бесспорны. В его письмах к Н. И. Бахтину и А. М. Колосовой разбросано очень много замечаний, свидетельствующих об его обширной эрудиции в области театра, преимущественно эпохи французского классицизма. Из Парижа, где он был в 1815—1816 годах, он вывез очень интересные впечатления от игры Тальма, Марс, Дюшенау, Мант, Флери, Мишо и других актеров и актрис тогдашней сцены. Внимательно следил он за всеми театральными событиями эпохи реставрации. Пушкин в его лице мог бы иметь очень ценного сотрудника в сфере театральной, если бы не убедился еще в 1820 году, что Катенин «опоздал родиться — и своим характером и образом мыслей весь принадлежит 18 столетию» (из письма к Вяземскому).

Театральный консерватизм Катенина и ограниченность его суждений проявились особенно ярко на глазах Пушкина в его статьях «Опыты и разборы», печатавшихся в «Литературной газете» (1830). В последнем отделе этой серии, носившем подзаголовок «Театр» [16], Катенин, полемизируя с «проказником» Шлегелем и «романтиками», выступил на защиту французского классицизма с позиций, явно враждебных не только теории, но и практике Пушкина.

Прежде всего Катенин, сохраняя внешний пиетет по отношению к Шекспиру, отвергает его значение для современности, указывая на то, что он работал на «вкус буйной, необразованной черни». Отсюда в пьесах Шекспира «две половины, благородная и карикатурная, почти без связи между собою... можно любую пропустить в чтении или выкинуть в представлении, не задевая другой». Вот

почему в них «после сильнейших впечатлений ужаса и жалости бесстыдно появляются пошлые гаерства и питейные поговорки».

Это утверждение Катенина противоречило пушкинской поэтике, а также «Борису Годунову», в котором сцены на площадях и в корчме шли рядом со сценами в царских палатах, где «высокое», героическое, шло рядом с «низким», «простонародным», или, по терминологии Катенина, «благородное» было рядом с «карикатурным». И действительно, как мы видели выше, Катенин целиком отверг эту трагедию Пушкина.

Защита Катениным французского классицизма особенно была реакционной в русских условиях двадцатых годов. Под его знаменем доживали свой век лишь выродившиеся потомки Сумарокова, бездарные Хвостовы драматургии, хотя поэтика его, ставшая препятствием на путях к реализму, все еще не была разоблачена в должной степени. Пушкин умел ценить Корнеля, видеть его отличие от Расина и тонко чувствовать закономерность их «владычества над умами просвещенного мира». Но в то время как Пушкин считал их роль уже сыгранной, Катенин все еще упорствовал в желании их видеть на сцене, уже предназначенной для представления романтической драмы.

Пушкин, верный старой дружбе и обязанный многим Катенину в послелицейский период своей жизни, оставил без возражения эти статьи Катенина в своей положительной рецензии на его вышедшую в 1832 году книгу «Сочинения и переводы в стихах Павла Катенина», тем более, что они не вошли в это издание. Но идейный разрыв между ними в тридцатых годах произошел и по линии театральной, и, возможно, особенно по этой линии, так как Пушкин знал резко отрицательное отношение Катенина к его драматургии.

В. А. Жуковский и П. А. Плетнев, в отличие от Вяземского и Катенина, стояли далеко от театра, хотя первый перевел для Семеновой «Орлеанскую деву» Шиллера и для Колосовой «Валерию» Скриба, а второй написал статью о Семеновой и разбор переводов Шекспира, сделанных Панаевым, Вронченко и Полевым [17]. Влияние на Пушкина могли иметь только ранние театральные рецензии Жуковского в «Вестнике Европы» в долицейский период. Что касается Плетнева, то его статья о Семеновой (1822) была слабым переложением мыслей Пушкина в его докладе в «Зеленой лампе», и лишь в статье о переводе Жуковским «Орлеанской девы» (1824) Пушкин мог встретить родственные мысли об устарелости французской классической системы и сочувствии новой, реалистической школе. Тон его ответного письма к Пушкину от 7 февраля 1825 года по поводу статьи «Письмо к графине С. И. С. о русских поэтах» (1824), в котором он защищается от упреков Пушкина в игнорировании «драматических писателей», свидетельствует лишь о влияния поэта на него («теперь я буду верить всему, что ты ни скажешь мне») и зависимости его взглядов от концепции Пушкина.

Таким образом, Пушкин в своей театральной поэтике и драма-

А. М. Колосова-Каратыгина

тургии был почти одинок среди представителей тогдашнего русского театра и публицистики. Отечественных Шлегелей не было, и появление статей Белинского в 1834 году стало литературным событием. Пушкин не замедлил пригласить его в свой «Современник». Переговоры через Нащокина расстроились по не известным до сих пор причинам — вероятнее всего из-за оппозиции Плетнева и Вяземского.

5

Интерес к искусству актера у Пушкина, как мы видели выше, пробудился рано, еще на лицейской скамье. В «Моих замечаниях об русском театре» Пушкин дает исключительный образец доклада-обозрения, посвященного характеристике всего актерского состава петербургской драматической труппы. Пушкин строит свой доклад не на разборе репертуара, а на анализе актерских дарований и качеств, обнаруживая при этом полную объективность и независимость своего мнения о борьбе групп, воевавших за того или иного актера или актрису. Его характеристика дарований Е. С. Семеновой и А. М. Колосовой оправдалась исторически: эти актрисы вошли в историю русского театра как лучшие воплотительницы театрального стиля своей эпохи — трагического и комедийного. В лице «молодой, милой, робкой» Колосовой он угадал будущую прекрасную комедийную актрису. Пушкин осуждает попытку Катенина (не называя его) выдвинуть Колосову в качестве «надежной наследницы Семеновой», он напоминает аналогичную попытку Шаховского с актрисой Валберховой, которая скоро поняла свою ошибку и сложила «венец и мантию» для «платья с шлейфом и шляпки с перьями». Пушкин, однако, не отрицал способности Колосовой стать «истинно хорошей» актрисой: «Если Колосова будет менее заниматься флигель-адъютантами е. и. в., а более своими ролями; если она исправит свой однообразный напев, резкие вскрикивания и парижский выговор буквы Р, очень приятный в комнате, но неприличный на трагической сцене; если жесты ее будут естественнее и не столь жеманными; если будет подражать не только одному выражению лица Семеновой, но постарается себе присвоить и глубокое ее понятие о своих ролях — то мы можем надеяться иметь со временем истинно хорошую актрису, не только прелестную, но и прекрасную умом, искусством и неоспоримым дарованием».

Эти недостатки, действительно, долго мешали Колосовой стать выдающейся актрисой, и, даже преодолев их, она все же не стала трагической актрисой. Уже значительно позднее, в 1830 году, Пушкин в статье «О драме» писал о трагической сцене, «опустелой после Семеновой».

Замечания Пушкина о Семеновой не требуют особых комментариев — они вошли во все актерские хрестоматии, как лучшая характеристика этой гениальной актрисы. Отметим лишь различие, которое Пушкин очень тонко проводит между Колосовой и Семе-

новой. В первой он хотел бы в дальнейшем увидеть сочетание «ума, искусства и неоспоримого дарования», необходимое в каждом хорошем артисте, но еще не делающее его гением сцены. В характеристике Колосовой отсутствует то, что увидел Пушкин в Семеновой: «порывы истинного вдохновения» и «откровения души». Вот почему «гений актрисы» был лишь у нее одной.

Несколько суровы замечания Пушкина о Брянском как актере, который «в трагедии никогда никого не тронул, а в комедии не рассмешил». Брянскому, действительно, никогда не были свойственны «порывы гения», и как трагический актер он не только не был равен Яковлеву, но даже В. Каратыгину, которому уступал свои трагические роли. Пушкин все же ценит его как комического актера, считая, что в этом жанре он «имеет преимущество и даже истинное достоинство». Это замечание бросает некоторый свет на характер, который должен был иметь персонаж в комедии об игроке, отмеченный фамилией Брянского.

Любопытно, что замечание Пушкина об «однообразном, тяжелом напеве» Брянского нашло подтверждение в рецензии Белинского (1839): «Его несколько растянутая дикция так странна для варвара-москвича, что я не был нисколько удовлетворен». Замечание же о «холодности» Брянского было повторено в 1829 году в рецензии С. Т. Аксакова, писавшего в «Галатее», что у Брянского нет «сценического огня» и что все в игре его было «холодно». Пушкин, таким образом, еще в 1820 году предвосхитил мнения Белинского и Аксакова об игре этого актера.

Своеобразна точка зрения Пушкина на игру актера Борецкого. Он осуждает его метод декламации: «его напев еще однообразнее и томительнее», чем у Брянского, и «вообще играет он хуже его», и все же Пушкин предпочитает Борецкого Брянскому: «Борецкий имеет чувство, мы слыхали порывы души его в роли Эдипа и старого Горация. Надежда в нем еще не пропала. Искоренение всех привычек, совершенная перемена метода, новый образ выражаться могут сделать из Борецкого, одаренного средствами душевными и физическими, актера с великим достоинством».

В этой оценке Пушкина очень интересна почти парадоксальная мысль о том, что актер может играть «хуже» другого, а все же быть значительнее его. Пусть Борецкий слабее технически Брянского, он актер с менее выгодными внешними данными («он не имеет величественной осанки Яковлева, ни даже довольно приятной фигуры Брянского»), но он имеет «чувство» и «порывы души», т. е. истинный творческий темперамент, те «порывы истинного вдохновения», которые были отмечены Пушкиным как главное в таланте Семеновой.

Последняя фраза этого доклада-обзора: «Но оставим неблагодарное поле трагедии и приступим к разбору комических талантов», свидетельствует, что Пушкин или продолжал его без предварительных заметок на бумаге, или прервал для продолжения на следующем заседании «Зеленой лампы».

Свое суждение об искусстве актера Пушкин через десять лет после этого доклада с поразительной силой выразил в «Каменном госте», в сцене у Лауры:

Первый гость

Клянусь тебе, Лаура, никогда
С таким ты совершенством не играла.
Как роль свою ты верно поняла!

Второй

Как развила ее! с какою силой!

Третий

С каким искусством!

Лаура

Да, мне удавалось
Сегодня каждое движенье, слово,
Я вольно предавалась вдохновенью,
Слова лились, как будто их рождала
Не память рабская, но сердце...

Вот определение совершенной, идеальной игры, лишь по недомыслию не вошедшее во все актерские хрестоматии и учебники. Пушкин начинает с «верно понятой» роли. Это первая ступень работы актера, чисто рационалистическая, полная размышлений о сущности роли, о месте, занимаемом ею во всем комплексе пьесы и спектакле. Затем актеру надо «развить» этот верно понятый образ «силой» воображения, свойственной большим художникам сцены. Но и этого еще мало. Необходимо возвести эту предварительную работу в степень «искусства», судя по всему контексту, понимаемого поэтом как оформление замысла всеми приемами и средствами искусной, мастерской игры, ни на минуту не забывающей законов полного овладения и текстом, и эмоциями, и движением. И лишь тогда приходит «вдохновенье», исчезает «память рабская», и слова автора вновь «рождаются» сердцем великого актера, ставшим «вольным» и свободным в своем творчестве.

Эта замечательная концепция идеальной актерской игры, снимающая все «парадоксы» Дидро и совмещающая органически и игру Клерон и игру Дюмениль, в театральной поэтике Пушкина не случайна. Он отразил ее и в понимании идеального композитора Моцарта, о музыке которого Сальери говорит:

Какая глубина, какая смелость,
. . . . . И какая стройность, —

и в своем наброске о вдохновении («Отрывки из писем, мысли и замечания»): «Вдохновение есть расположение души к принятию впечатлений и соображению понятий, следственно и объяснению оных. Вдохновение нужно в геометрии, как и в поэзии. Восторг исключает спокойствие, необходимое условие прекрасного. Восторг не предполагает силы ума, располагающего частями в отношении к целому».

Сочетание «вдохновения» с «силой ума», «глубины» со «стройностью» и есть гармония, идеальным носителем и выразителем

которой в русской поэзии был сам Пушкин. Этой же гармонии он требовал и от искусства актерской игры. В этом плане особенно интересно его отношение к трем большим актерам его времени — Мочалову, Каратыгину и Щепкину.

В пушкиниану проникло без всякого опровержения сообщение дочери Мочалова Е. П. Шумиловой о том, как Пушкин однажды восхищался игрой Мочалова в «Керим-Гирее» А. Шаховского, сделанном по поэме «Бахчисарайский фонтан».

«И когда Мочалов начал свой монолог:

Ее пленительные очи
Светлее дня, чернее ночи,—

и пр., то Пушкин вскочил с места и сказал чуть не вслух:

— Совсем заставил меня забыть, что я в театре...» [18]

Если бы это сообщение соответствовало действительности, то оно было бы для нас очень важным, так как одновременно раскрывало бы отношение Пушкина к инсценировкам своих поэм, а также отношение его к величайшему из трагиков русского театра.

К сожалению, оно не подтверждается научной документацией. Прежде всего, никем из современников, в том числе и самим Мочаловым (в его письмах), никогда и нигде не упоминалось о таком, казалось бы, интересном факте, и даже С. Т. Аксаков, внимательно следивший за всеми успехами Мочалова и пребыванием Пушкина в Москве, в своих «Воспоминаниях» ни слова не говорит об отношении Пушкина к Мочалову.

М. П. Погодин занес в свой дневник под рубрикой 12 сентября 1826 года посещение Пушкиным спектакля «Аристофана» Шаховского, но играл ли в этот вечер Мочалов или его дублер Л. П. Славин, остается неизвестным. Но и помимо этого, сама фраза, приводимая дочерью Мочалова, является типично н е п у ш к и н с к о й фразой. Человек, написавший: «из всех родов сочинений самые неправдоподобные сочинения драматические», не мог восхищаться тем, что Мочалов заставил его якобы забыть грань между сценой и зрительным залом, тем более, что именно Мочалов был сплошным отрицанием житейского «правдоподобия» на сцене и, являясь самым ярким выразителем романтического театра, ни на минуту не позволял зрителю забыть, что он в театре.

Что могло бы оттолкнуть Пушкина от Мочалова, если бы он увидел его в «Аристофане»? «Восторг исключает спокойствие, необходимое условие прекрасного». Вот этим-то «восторгом» и был одержим Мочалов — в этом была его сила и слабость, в нем он находил и свои победы и свои поражения. Герцен о нем писал: «Мочалов был человек порыва, не приведенного в покорность и строй вдохновения». Пушкин ценил «восхитительные порывы гения» Яковлева, но все же считал его «лубочным Тальма». Мочалов знал «вдохновение» Лауры, но он шел к нему только через «сердце», не всегда владея своим «искусством». Пушкину, в его поисках гармонического актера, такой артист не мог дать полного эстетиче-

ского наслаждения. Но в такой же степени был чужд ему и Каратыгин. О «близости» Пушкина к Каратыгину, явно выдумывая, писал Б. Варнеке в одесском сборнике «Пушкин» (вып. 2): «Они были и близки друг к другу, и Пушкин высоко его ценил». Откуда это видно? И не прав ли М. Цявловский, когда он писал: «Упоминания имени талантливого петербургского трагика В. А. Каратыгина в письмах Пушкина ничего не дают для характеристики отношений поэта к артисту»? [19] Произведений Пушкина Каратыгин не понимал и не ценил и в письме к Катенину от 13 ноября 1828 года писал о «Полтаве»: «Читали ли вы Пушкина новую поэму «Полтава»?.. С каким носом остались безусловные хвалители Пушкина! Трубили, кричали, а гора родила мышь» [20]. Придавать же особое значение фразе жены Каратыгина, А. М. Колосовой-Каратыгиной, в ее воспоминаниях: «С мужем моим он сблизился в доме у покойного князя Владимира Федоровича Одоевского», нет никаких серьезных оснований. В переписке Пушкина нет ни одного письма Каратыгина, так же как Пушкина к нему. Что же касается слов Пушкина в письме его к Катенину (от 4 декабря 1825 года): «Радуюсь успехам Каратыгина и поздравляю его с твоим ободрением», то она скорее определяет отношения Пушкина к Катенину, чем к Каратыгину, его ученику.

Поручая Катенину переговоры с Колосовой-Каратыгиной об исполнении роли Марины, Пушкин совершенно умалчивает, судя по ответу Катенина, о Каратыгине, очевидно, не находя ему места в своей трагедии, чуждой тех «сценических эффектов» (из вариантов предисловия), которыми славился Каратыгин. Белинский писал о нем: «Его всегдашнее оружие—эффектность, грациозность и благородство поз, живописность и красота движений, искусство декламации... Искусство без чувства — это классицизм». Переводя эту мысль Белинского на язык «Каменного гостя», мы можем сказать, что игра Каратыгина вполне подходит под определения второго и третьего гостя («Как развила ее! с какою силой» и «С каким искусством!»), но ему никогда не удавалось то, о чем с такой ясностью сказала Лаура: он не знал вольного «вдохновения и победы «сердца» над «памятью рабской». И это потому, что он не выполнял условия первого гостя — первоначальной отдачи себя поэту, автору, драматургу («Как роль свою ты верно поняла!»).

Белинский, «почитая сценическое искусство творчеством, а актера самобытным творцом, а не рабом автора», писал про игру Щепкина в роли Фамусова, «в которой актер глубоко понял поэта и, несмотря на свою от него зависимость, сам является творцом». Это совершенно совпадает с концепцией Пушкина, хотя Белинский, когда писал эти строки в 1835 году («Молва»), не мог знать «Каменного гостя», опубликованного после смерти Пушкина, в 1839 году.

Таким образом, ни Мочалов, ни Каратыгин не могли удовлетворить Пушкина в его поисках гармонического актера. Его ближайший друг П. В. Нащокин говорил П. И. Бартеневу: «Ни наших

университетов, ни наших театров Пушкин не любил. Не ценил Каратыгина, ниже Мочалова. С Сосницким был хорош». И еще: «Читая Шекспира, он пленился его драмой «Мера за меру», хотел сперва перевести ее, но оставил это намерение, не надеясь, чтобы наши актеры, которыми он вообще не был доволен, умели разыграть ее». И все же один актер тогдашнего театра был близок Пушкину — это М. С. Щепкин.

Дружба их вытекала прежде всего из их общих взглядов на роль искусства, и в особенности искусства сценического.

Со Щепкиным Пушкин познакомился вскоре после своего возвращения из ссылки в Москву, в 1826—1827 году. У них были общие знакомые и друзья, и прежде всего П. В. Нащокин и М. П. Погодин. В пушкиниане имеется такой достоверный факт, как запись Погодина в его дневнике от 28 марта 1829 года: «Завтрак у меня. Представители русской образованности и просвещения: Пушкин, Мицкевич, Хомяков, Щепкин, Венелин, Аксаков, Верстовский, Веневитинов». В «Воспоминаниях» А. В. Щепкиной упоминается, что на даче в Соколове «встречал М. С. Щепкин нашего славного поэта Пушкина, который бывал там у П. В. Нащокина». Сам Щепкин рассказывал Д. А. Смирнову: «Пушкин, который меня любил, приезжая в Москву, почти всегда останавливался у Нащокина, и я, как человек и Нащокину знакомый, редкий день не бывал у них» [21].

Знакомство укрепилось и перешло, несомненно, в дружбу, так как ни для кого из своих знакомых артистов Пушкин не сделал того, что он сделал для Щепкина: он начал собственной рукой его знаменитые воспоминания. Пушкин, знавший лично почти всех первых актеров и актрис тогдашнего театра, только рассказам Щепкина придавал особое значение. И Щепкин, со своей стороны, сохранил к Пушкину исключительное чувство обожания и преклонения. Артист, имевший среди своих друзей и ценителей таких писателей, как Гоголь, Шевченко, Герцен и Тургенев, питал по отношению к Пушкину особо нежное чувство, и не раз мемуаристы отмечали это в своих записях. «Щепкин иногда, — передает А. Стахович, — сидит, задумавшись, и тихо начнет произносить стихотворение Пушкина «Во глубине сибирских руд храните гордое терпенье» и со слезами кончит: «Как в ваши каторжные норы доходит мой свободный глас». С благоговением показывал он мне тетрадь, подаренную ему Пушкиным для его записок» [22]. В память Пушкина у него хранился замечательный список «Скупого рыцаря» с акварелями художника Павла Соколова, который он подарил, как самое ценное в его библиотеке, французской актрисе Рашель в 1854 году в знак величайшего восхищения «великой художницей драматического искусства».

Пушкин видел или, вернее, имел случай видеть Щепкина на сцене несколько раз, хотя в пушкиниане нет ни одного документа, удостоверяющего этот факт. В записи М. Погодина о спектакле «Аристофана» не сообщается, играл ли в этот вечер Щепкин в маленькой

роли Созия. Авторы специальной статьи, посвященной взаимоотношениям Щепкина и Пушкина, считают, что именно на этом спектакле состоялось первое знакомство Пушкина со Щепкиным-артистом [23]. Добросовестность исследователя не исключает возможности и даже необходимости догадок и предположений. Трудно допустить, что Пушкин был так близок со Щепкиным, не видя ни разу его на сцене.

Что именно привлекало Пушкина в таланте Щепкина? Сказать, что реалист-поэт и драматург ценил в Щепкине такого же реалиста на сцене, еще не значит точно определить отношения этих двух гениев — поэзии и сцены. Пушкинская формула идеального актера целиком воплощена в творчестве Щепкина, соединившем и «вдохновение», и «спокойствие», и «душу», и «силу ума», и «искусство», и «восхитительные порывы гения».

Гоголь, театральная поэтика которого во многом находилась под воздействием взглядов и убеждений Пушкина, писал в одном из писем к Щепкину: «Теперь вы стали в несколько раз выше того Щепкина, которого я видел прежде. У вас теперь есть то в ы с о к о е с п о к о й с т в и е, которого прежде не было».

Сам Щепкин в письме к П. В. Анненкову так изложил пушкинскую формулу, возможно, знакомую ему из дружеских бесед с поэтом в доме Нащокина: «Естественность и истинное чувство необходимы в искусстве, но настолько, насколько допускает общая идея. В этом-то и состоит все искусство, чтоб уловить эту черту и устоять на ней... Как бы ни было верно чувство, но ежели оно перешло границы общей идеи, то нет гармонии, которая есть общий закон всех искусств».

Щепкинская «общая идея» и есть то пушкинское «целое», по отношению к которому «чувство» есть только «часть». Щепкинская «гармония» и есть пушкинское соединение «впечатлений» с «понятиями», результатом которого и является «вдохновение».

Таким гармоническим актером и был Щепкин. Именно за это любил его так Пушкин.

Любил Щепкина и Гоголь. Пушкин настолько был заинтересован судьбой «Ревизора», что, вопреки всей практике «Современника», поместил в нем анонс о предстоящем спектакле и заказал рецензию Вяземскому. Сам он не был на премьере «Ревизора» (19 апреля), выехав 8 апреля 1836 года в Михайловское на погребение матери и вернувшись оттуда лишь 24-го того же месяца. В Москве встретился со Щепкиным. В письме к жене от 5 мая, он пишет о необходимости выезда Гоголя в Москву: «Пошли ты за Гоголем и прочти ему следующее: видел я актера Щепкина, который ради христа просит его приехать в Москву, прочесть Ревизора. Без него актерам не спеться. Он говорит, комедия будет карикатурна и грязна (к чему Москва всегда имела поползновение). С моей стороны, я тоже ему советую: не надобно, чтоб Ревизор упал в Москве, где Гоголя более любят, нежели в П. Б.» [24].

В этом письме, столь ярко характеризующем и отношение

Пушкина к Гоголю и его признание авторитета Щепкина, очень интересна отрицательная характеристика московской сцены, подтверждающая резко враждебное отношение Пушкина к императорской сцене вообще. Среди ее актеров он ценит сейчас, после ухода со сцены Семеновой, только Щепкина.

Таковы были отношения этих двух людей. Между ними стоял третий — Гоголь, давший Щепкину «жизнь» своим «Ревизором». Но тема этой бессмертной комедии была дана Гоголю Пушкиным. Так рядом стоят в истории руского театра эти три гения русской классической литературы, драматургии и сцены.

М. Погодин в своем послесловии к «Петру I», трагедии, созданной под непосредственным влиянием Пушкина, рассказывает, как поэт относился ко всякой сценической и драматургической лжи на сцене: «Пушкин не одобрял 4-го действия, как бы составленного из сценических эффектов. Это вроде Коцебу, говорил он, у которого над каким-нибудь несчастным или несчастною заносит руку с одной стороны отец, с другой припадает любовница или любовник,— и при этих словах он, любивший выражаться пластически, вытягивал свое лицо, представляя изнеможенного Алексея».

Этот любопытный штрих свидетельствует прежде всего о с ц е н и ч е с к о м восприятии Пушкиным этого отрывка. Так «пластически» выразить сценическую «коцебятину» мог только человек, не только видевший неоднократно пьесы Коцебу на сцене, но и прекрасно ощущавший природу сценических жанров. Его проникновение в театральную стихию было настолько сильным и ярким, что нет ни одной области в сфере театра, которой он бы не затронул. О театральной декорации он пишет в связи с Баратынским: «Все это может ли быть порукой за будущие успехи его в комедии, требующей, как с ц е н и ч е с к а я ж и в о п и с ь, кисти резкой и широкой» (из письма к И. В. Киреевскому от 4 января 1832 года). О слоге современных ему театральных рецензий он ядовито замечает: «Читаю отчет какого-нибудь любителя театра: «сия юная питомица Талии и Мельпомены, щедро одаренная Аполлоном». Боже мой! да поставь «это молодая хорошая актриса» и продолжай» («О слоге»).

Таким был Пушкин в сфере театра. И драматургом, и рецензентом, упрекающим П. Плетнева за то, что он пропустил в своем обзоре «драматических писателей», и инсценировщиком (переделка эпизода из «Арапа Петра Великого»), и бурным зрителем (столкновение в театре с майором Денисовичем, инцидент с Перевощиковым и др.), и мастером театральной эпиграммы (на Истомину, на Нимфодору Семенову, на Колосову и др.), и переводчиком («Мера за меру» Шекспира и «Филипп» Альфиери), и театральным зарисовщиком (сценическая сюита его рисунков на полях рукописей), и тонким ценителем актерской игры. И в этой области, как мы видели, Пушкин оставил нам замечательные строки, над которыми следует призадуматься многим мастерам нашего театра.

Театральная поэтика Пушкина опиралась прежде всего на его

прекрасное знакомство со всеми выдающимися произведениями мировой драматургии. О Корнеле он пишет в связи с новым переводом «Сида», как «о старом моем Корнеле», а Расин для него «Иван Иванович Расин». Он «у себя дома» и тогда, когда говорит о трагедиях Вольтера и когда цитирует по памяти Мольера. Но не только классиков театра знает Пушкин,— он следит внимательно за всеми событиями современного театра и через двадцать один день после премьеры трагедии Арно на парижской сцене уже вносит имя его героя Тиберия в вариант своего предисловия к «Борису Годунову» [25]. Его отклики на события театра встречаются даже в произведениях, далеких по теме театра: имена артистов Тальма, Марс и Потье мелькают в «Графе Нулине» и имя Мазюрье в роли обезьяны Жако — в черновиках «Домика в Коломне». Даже в «Руслане и Людмиле» вдруг образ освистанного актера («плохой питомец Мельпомены») возникает перед читателем в сцене битвы Руслана с головой великана. С театралом Катениным Пушкин говорит на одном языке, когда пишет ему о комедии Грессе «Сплетня», как о комедии, «которую почитал я непереводимою». И, со своей стороны, Катенин запросто обращается к Пушкину (в письме от 6 июня 1826 года), как к человеку, знающему технику водевильного стиха, с предложением написать куплеты к переводимому Бахтиным французскому водевилю Десодра «Полночь» [26]. Зная придирчивую требовательность Катенина к сценическому уровню пьес, шедших тогда на петербургской сцене, это предложение можно объяснить только его полной уверенностью в том, что Пушкин справится с этим делом («тебе же это дело легкое»). И даже отвергая догадку Н. Лернера, что стихи, начинающиеся строками:

Будь подобен полной чаше
Молодых щастливых дом,—

оказавшиеся среди бумаг Пушкина, принадлежат действительно ему и предназначались именно для этого водевиля, все же надо сказать, что Пушкин, очень тонко чувствовавший «в резвости куплета игриву остроту» («Городок»), вполне мог бы удовлетворить Катенина, если бы выполнил его поручение.

Близка Пушкину была и область так называемых «малых» сценических форм, в современной терминологии называемых «эстрадными». Очень показательно, например, его отношение к Александру Ваттемару—знаменитому трансформатору, чревовещателю и миму. Он вписывает ему в альбом: «Имя ваше — легион, так как вас несколько» (перевод), пишет о нем жене («смешил меня до слез»), хлопочет об его представлениях в Москве в письме к М. Н. Загоскину и извещает об этом самого Ваттемара. Чувствуется подлинное увлечение Пушкина искусством этого мима, бывшего, действительно, замечательным мастером в своем жанре.

Усердно посещал Пушкин и концерты. В подлинных записках А. О. Смирновой имеется следующее сообщение, относящееся к на-

чалу 1829 года: «Фирс Голицын меня зазвал в филармоническую залу, где давали всякую субботу концерты... Пушкин всегда их посещал». На одном из таких концертов и вечеров Пушкин, очевидно, увидел в зале Коммерческого клуба или Танцовального общества того импровизатора Макса Лангеншварца, встреча с которым, по очень правдоподобной догадке Е. Казанович [27], дала Пушкину возможность окончательно оформить свой замысел «Египетских ночей».

В своей библиотеке Пушкин перелистывает не только тома «Российского феатра» Сумарокова, Княжнина, Хераскова, Фонвизина, Озерова, но и комедию Квитки-Основьяненки «Дворянские выборы», драмы Кукольника «Князь Михаил Васильевич Скопин-Шуйский» и Розена «Осада Пскова», «Петр Басманов», «Россия и Баторий», перевод Вороблевского драмы Седана «Беглой солдат», Шишкова «Избранный немецкий театр», комедию В. Каратыгина «Двое за четырех» и др. Но особенно широко представлен в его библиотеке иностранный театр, и здесь не только классики — «Театр греков» (издание Блюмуа в тринадцати томах), Плавт, Сенека, Теренций, «Шедевры индийского театра» (во французском переводе Ланглета, 1788), Шекспир (в оригинале и переводе), Альфиери, Бомарше, Кальдерон (в подлиннике), Корнель, Расин, Мольер, Дидро, Вольтер, — но и драмы, комедии и водевили Бонжура, Дюма, Гюго, Мериме, Галеви («Царь Димитрий»), Скриба, Делавиня, а также почти весь театр знаменитого драматурга Комической оперы в Париже Жана Вадэ 1730—1750 годов. Среди театроведческих работ в этой библиотеке выделяется редкий экземпляр замечательного «Итальянского театра» де Шерарди и исследование Мориел «Опыт театральных постановок, начиная с мистерии до Сида» [28].

Свою театральную поэтику Пушкин строил на прочном фундаменте, но даже знание истории и практики театра не позволила бы ему так высоко подняться над театральным сознанием своих современников, не обладай он всеобъемлющим гением, улавливавшим все звуки жизни и в том числе вечную мелодию театра, которая «смехом, жалостью и ужасом», тремя «струнами нашего воображения», потрясает нас «драматическим волшебством». Он знал и того зрителя, у которого эта мелодия найдет «созвучие», когда снова «площадь» будет ей внимать, как это было во времена Софокла и Еврипида.

ГЛАВА XI

ПУШКИНСКИЕ СПЕКТАКЛИ

1

Сценическая история пушкинских драматургических шедевров имеет несколько глав.

К первой главе относится постановка на сцене «маленьких трагедий», начатая еще при жизни автора.

Вторая глава занята историей постановок «Бориса Годунова».

Третья глава — это инсценировка пушкинских произведений, не предназначенных им для сцены.

Последняя глава посвящена истории пушкинских спектаклей на советской сцене. Необходимость выделения этих спектаклей диктуется тем, что они принципиально различны от всех предшествовавших опытов дворянской и буржуазной сцены.

В этом плане и будет развертываться наш рассказ.

Впервые Пушкин предстал как драматург перед зрителями 27 января 1832 года, в бенефис Я. Г. Брянского, поставившего «Моцарта и Сальери». Эта постановка не могла состояться без согласия Пушкина, бывшего в это время в Петербурге. Трагедия шла первой в спектакле, состоявшем из трех пьес. На языке театралов это называлось пьесой «для съезда карет». Объяснение этого термина мы находим в фельетоне одного из театральных журналов [1].

«Первая — для съезда карет, другими словами — для начала спектакля, когда публика сходится в театр, когда зрители еще не усядутся, не успокоятся, двери театральных лож не перестанут отворяться, капельдинеры шнырять между рядами кресел, любители театра не протрут глаз, т. е. очков, лорнетов, трубок, не прочистят носов, ушей и пр., чтобы беспрепятственно смотреть, слушать и т. д... Для съезда карет годятся небольшие водевили, составленные из отдельных сцен, мало между собою связанных... из характеров, в которых нет никаких характеров... чего зритель не поймет — на себя свалит: оттого-де не понял, что опоздал; если

и поймет, да покажется глупо и нелепо,— на себя свалит: начало-де не застал; но чаще всего эти водевили понимают потому, что не понимать в них нечего».

Вот таким-то «водевилем» и оказалась трагедия «Моцарт и Сальери», и не по вине Брянского, а по злому умыслу дирекции императорских театров, от которой зависел порядок спектакля.

Пушкин и его друзья, очевидно, только из афиш узнали об этом издевательстве и не приехали в театр,— только этим можно объяснить отсутствие упоминаний о нем в их переписке, дневниках и мемуарах.

Как шла трагедия и как играли Сосницкий Моцарта и Брянский Сальери, трудно восстановить, так как зрители их не слышали и никто не записал своих впечатлений. Но мы уже упоминали выше, в главе о «Моцарте и Сальери», что они и не могли бы сыграть хорошо эту труднейшую из трагедий Пушкина даже в других условиях. Из «Замечаний» Пушкина видно, как он относился к Брянскому. Отдал он ему трагедию для бенефиса, вероятнее всего, по просьбе И. И. Сосницкого, с которым был знаком еще до ссылки. Но и Сосницкий навряд ли мог овладеть образом Моцарта, тем более, что он и в дальнейшем не особенно стремился к пушкинским ролям на сцене.

Второй раз имя Пушкина, как автора «Скупого рыцаря», появилось на афише 1 февраля 1837 года в бенефисном спектакле А. М. Каратыгиной. Но за два дня до этого Пушкин скончался, и «Скупой рыцарь» был заменен, по распоряжению Бенкендорфа, водевилем «Сцепление ужасов». В предполагавшемся спектакле старого барона должен был играть Брянский и его сына — Каратыгин [2].

Таким образом, сценическая история этой трагедии начинается со смерти ее автора. В 1852 году, 23 сентября, она впервые шла на сцене Александринского театра по инициативе Щепкина, включившего ее в свой бенефисный гастрольный спектакль. Великий артист и друг Пушкина еще не решался сам играть барона и уступил эту честь В. Каратыгину. Альбера играл А. М. Максимов. Трагедия, судя по отзывам, не «игралась», а «читалась» артистами.

Первое выступление Щепкина в «Скупом рыцаре» состоялось в Москве в его бенефисном спектакле 9 января 1853 года. Это было не только торжеством артиста, но и огромным успехом пьесы, как справедливо отмечает С. Н. Дурылин [3]. Опубликованные им совместно с Д. Щепкиным в статье «Пушкин и Щепкин» отзывы современников убедительно свидетельствуют об этом.

В оценке исполнения Щепкиным этой роли единогласно сошлись четыре свидетеля этого спектакля: рецензенты «Ведомостей московской городской полиции», «Московских ведомостей», «Пантеона» и Л. Поливанов. Вот что писал последний: «Исполнение Щепкиным «Скупого рыцаря», хотя пьесы и не рифмованной, но стихотворной, дает понятие о том, как этот артист, отметивший в истории нашего театра эру перехода от подражательной декламации

к правдивому произношению, сохранял просодические средства поэта». Он отмечает, что у Щепкина в сцене подвала в декламации шло «музыкальное страстное crescento, заключавшееся fortissimo, протяжным воплем: «Он рас-то-чит!», который просто пугал зрителя простотою и силою обращения к нему: «А по какому праву?» [4]

Рецензент «Пантеона» писал: «Весь «Скупой рыцарь» получил самое невероятное, самое полное, самое блистательное значение на сцене. Такие сценические торжества нигде не повторяются часто».

Рецензент «Московских ведомостей» отмечал: «Все ощущения, все переходы и оттенки в душе страшного скряги уловлены и переданы Щепкиным художественно... В следовавших после бенефиса представлениях Щепкин в этой роли был еще выше».

И наконец, рецензент «Ведомостей московской городской полиции» пишет об общем ансамбле спектакля: «Сцены Пушкина были обставлены и исполнены с полным уважением к знаменитому имени их автора, как, может быть, на нашей сцене лучше и нельзя».

Чем объясняется этот успех, достигнутый не только личным обаянием и гением самого Щепкина? И почему только этот спектакль выделяется на унылом и безотрадном фоне пушкинских спектаклей на императорской сцене? Думается, ответ ясен. Своим бенефисным спектаклем Щепкин руководил сам, начиная с оформления и кончая мизансценами, имея при этом такого сильного партнера в роли Альбера, как И. В. Самарин. Щепкин лично от Пушкина мог получить все указания относительно трактовки образов пьесы и, бесконечно любя поэта, руководствовался именно его указаниями при постановке. Он знал, как осмеивал Пушкин неестественную, певучую декламацию, и сумел не только сам избежать ее, но и предохранить от нее своих партнеров. В этом отношении замечание Поливанова о сохранении Щепкиным «просодических средств поэта» очень важно. Как мы увидим в дальнейшем, неумение актеров владеть пушкинским стихом на сцене было причиной гибели многих спектаклей.

В дальнейшем «Скупой рыцарь» игрался преимущественно в сокращенной редакции, включавшей только одну сцену в подвале. И. В. Самарин именно в такой редакции играл ее на сцене московского Малого театра (26 и 30 декабря 1880 года).

Особенное место в истории этой трагедии на сцене занимает исполнение роли старого барона К. С. Станиславским в спектакле московского Общества искусства и литературы в сезон 1889/90 года. О неудаче свого замысла этот замечательный артист и режиссер писал с полной откровенностью в своей книге «Моя жизнь в искусстве».

Рецензент журнала «Артист», писавший и об одновременном спектакле «Скупого рыцаря» на сцене театра Горевой, где барона исполнял Дальский, замечал: «Оба исполнителя впали в одну и ту же ошибку: они гнались за внешним реализмом игры, в ущерб главной задаче — обрисовать пафос скупости, объявший душу барона» [5].

Артистка Славина — первая исполнительница роли графини в «Пиковой даме»

В 1896 году барона играл знаменитый итальянский артист Энрико Росси во время своих гастролей в России. В первый свой приезд в Россию в 1878 году он же играл пушкинского Дон Гуана. Мы считаем целесообразным объединить отзывы об игре Росси в этих ролях и будем о нем говорить в связи с постановками «Каменного гостя».

Итак, кроме Щепкина, на русской сцене никто не овладел «секретом» раскрытия этой трагедии на сцене. К этой задаче вплотную подойдет советская сцена.

2

Кратка была сценическая жизнь трагедии «Моцарт и Сальери». Проваленная по вине дирекции театров при жизни поэта, трагедия и после его смерти оказалась недоступной для зрителя и для актеров. До зрителя не могла дойти ее идейная глубина, до актера — ее драматургические особенности. Даже великий Щепкин потерпел поражение при попытке сыграть роль Сальери.

В. Каратыгин поставил «Моцарта и Сальери» в свой бенефис 10 января 1840 года, но успеха не имел. Сальери Каратыгина не приняли даже его поклонники, так что при повторении бенефисного спектакля 16 января «Моцарт и Сальери» пришлось снять с афиши.

Неудача Щепкина в его бенефисном спектакле 8 ноября 1854 года была засвидетельствована лишь московским рецензентом журнала «Пантеон», но то, что трагедия была повторена лишь один раз и что Щепкин уже не делал дальнейших попыток овладеть ролью Сальери, потверждает эту неудачу. Причины ее лежали и в трудностях роли и, возможно, в спешной подготовке бенефисного спектакля. Сыграв так блестяще скупого барона, Щепкин доказал, что драматические роли такого плана вполне в его средствах. Сальери «пал» у него не только по его вине, но и из-за отсутствия контакта со зрителями, не способными подняться до философских высот этой трагедии.

Все дальнейшие попытки поставить «Моцарта и Сальери» на императорской сцене также не имели успеха. В сезон 1902/03 года трагедия игралась на александринской сцене в декорациях А. Я. Головина, но прошла всего три раза.

Была она включена и в состав пушкинского спектакля Московского Художественного театра в 1915 году.

В противоположность сценической судьбе этой трагедии, «Каменный гость» жил на сцене очень длительно и бурно, хотя и не в полном согласии с авторским замыслом.

Впервые сцены из него были показаны в сезон 1847/48 года, 18 ноября, на александринской сцене в бенефис П. А. Каратыгина, поставившего их вместе с тремя своими пьесами: «Дон Кихотом», «Отелло на песках» и «Натуральной школой», в которой осмеивались Белинский, Панаев и другие поборники передовой общественной мысли. Одно это соседство Пушкина на сцене с реакционным памфлетом уже показывало художественный и идейный уровень

спектакля. Трагедия Пушкина была превращена, по выражению театрального летописца, в «получасовую пьеску», за которую «не стоит платить 50 рублей разовых» [6]. В. Каратыгин и В. Самойлова «читали» сцены между Гуаном и Доной Анной — вот и все, что осталось от «Каменного гостя» в этом спектакле.

В сезон 1862/63 года «Каменный гость» был поставлен на сцене московского Малого театра. Об этом спектакле имеется очень интересный отзыв «Русского вестника», впервые правильно поставившего вопрос, почему пушкинские пьесы плохо играются на сцене: «Актеры наши до такой степени извертелись и изломались в мелодраме, что им неловко в простых рамках истинно художественной драмы. Удивляясь простоте положений между действующими лицами, актеры тревожатся, волнуются и собственными ужимками да кривляньями стараются дополнить то, чего, по их мнению, недостает Пушкину».

И все же многие актеры стремились к воплощению именно этой трагедии Пушкина, принимая ее за знакомую им драму «плаща и шпаги». Ряд спектаклей «Каменного гостя» занесен в хроники многих театров, от Александринского до Суворинского, на протяжении 1870—1900 годов. Среди исполнителей наиболее удачными признавались критикой А. П. Ленский в роли Дон Гуана и К. А. Варламов в роли Лепорелло. В пушкинском юбилейном спектакле Малого театра в 1899 году Дону Анну играла Е. К. Лешковская и тот же Ленский — Дон Карлоса.

Неудачной была также судьба четвертой маленькой трагедии — «Пира во время чумы», — впервые сыгранной на сцене Александринского театра в 1899 году. Председателя пира играл В. Н. Давыдов, Мэри — Комиссаржевская. Оба они не сумели передать ни очарования пушкинского стиха, ни тонкости играемых ими образов. Театр салонной комедии, бытовой драмы и театр натуралистического «правдопобия» оказались одинаково неспособными воплотить пушкинские шедевры.

3

Впервые Росси сыграл Дон Гуана в 1878 году. По словам очевидцев, эта роль была сыграна им блестяще. Особенно ярко играл он в сцене у Лауры. «Как он дразнил, — писал один из свидетелей этого спектакля, — своего противника, играя шпагой, как зубочисткой! Как он выбивал у него из рук шпагу и спокойно давал ему время поднять ее! И потом до чего искажалось его лицо, делалось зверским, когда ему надоедала эта комедия и он ударом в сердце опрокидывал врага спиной к публике, к самой авансцене! Потом как он мгновенно делался спокоен, как отряхал от крови конец своей шпаги и беззаботно опускал ее в ножны! Как он ласково трепал по плечу Лауру, кинувшуюся ничком на тахту, с подушкой на головке, и как он ласково-успокоительным тоном говорил ей: «Вставай, Лаура. Кончено!»

Скупого рыцаря Росси сыграл во второй свой приезд в Россию, в 1896 году. Имеются восторженные отзывы об его игре в этой роли, но все же необходимо указать на основной порок этого спектакля: итальянская проза не только не могла передать пушкинский замысел, но и принизила трагедию, сделав ее «трезвее, будничнее, мельче», по справедливому замечанию С. Васильева (Флерова) [7].

И все же Росси гениальной интуицией прорывался к истокам пушкинской поэтики, воплощая его «истину страстей» с предельным мастерством. Сцена в подвале потрясала зрителей силой страсти этого «любовника», в золоте нашедшего свою единственную и исключительную любовь. «Его барон входил в свой подвал, как зверь, пораженный охотником, входит в нору свою; он входил, как боец, готовый сразиться не только с вором, быть может, притаившимся где-нибудь за сундуком, но и с целым миром, осуждающим его мучительно-сладостную страсть, и как боец со своею совестью» [8].

Так же ярко и сильно исполнял Росси третью сцену трагедии, у герцога. Перед зрителями «вырастал колоссальный трагический образ, и здесь же вы видели, чем когда-то был этот скупой: искусным дипломатом, закаленным воином и человеком. Как прояснилось лицо старика, как изменилась его речь, когда он вспомнил свою молодость:

. . . . . О, вы были
Ребенок резвый . . . . . .

Какая энергия и сила блеснула в глазах старика, когда он говорил:

Еще достанет силы старый меч
За вас рукой дрожащей обнажить.

Чем была достигнута эта победа Росси в двух пушкинских ролях? Тем же, чем победил Щепкин в роли барона: проникновением в природу Пушкина-драматурга, верой в его правду и силу, шедшей от бесконечной любви к поэту. Росси так же преклонялся перед гением Пушкина, как Щепкин, и писал в своих мемуарах: «Кто знает: если бы Пушкин не был так рано убит на дуэли, сколько чудесных творений он написал бы для сцены».

И Росси и Щепкин доказали своими победами в пушкинских ролях подлинную театральную природу драматургии Пушкина. Театр Пушкина — это театр больших идей, глубоких страстей и сильных характеров. Только актеры, чувствующие вместе с ним «волшебство драмы», понимающие и любящие его творения, могут с успехом воплощать его образы. Такими актерами были Росси и Щепкин.

4

Сценическая биография «Русалки» не блещет яркими эпизодами. Несмотря на то, что она была не закончена, эта драма уже в 1838 году, через год после ее появления в печати, привлекла внимание бенефициантов. П. А. Каратыгин включил ее в свой бене-

фис, и она рядом с его водевилями шла 23 апреля того же года на александринской сцене. По сообщению И. Березарка, в библиотеке русской драмы сохранился экземпляр «Русалки», по которому шел этот спектакль. Пьеса была сведена к трем сценам: была выпущена третья сцена («Светлица»), две следующие сцены («Днепр. Ночь» и «Днепровское дно») были несколько сокращены и соединены в одну, наконец, была пропущена последняя сцена — «Берег». В этой сценической редакции пьесы особенно любопытно сведение и перемещение двух сцен драмы в одну по инициативе самих участников спектакля. Очевидно, раньше шла сцена «Днепровское дно», а затем князь встречался с сумасшедшим мельником и русалочкой. Это вполне соответствует, как мы видели выше, задуманной самим Пушкиным перепланировке пьесы и лишь подтверждает наше предположение о театральной природе задуманной им переделки. Выпадение сцены «Светлица», однако, свидетельствует, что участники спектакля, кроме этой перемены, не проявили особого понимания этой драмы Пушкина, хотя рецензент «Литературных прибавлений к Русскому инвалиду» хвалил игру Брянского в роли мельника. Одновременно он констатировал отсутствие у Асенковой — дочери мельника — необходимых для этой роли чувства и страсти. В. Каллаш в своей заметке «Сценический текст пушкинской «Русалки» 1838 года («Русский архив», 1904, № 2) сообщал, что эта редакция в цензурном экземпляре имела следующие подзаголовки трех картин: «Жемчуг и слезы», «Княжья свадьба» и «Запустение». Песни были положены на музыку, и пьеса шла с участием оркестра.

В дальнейшем из «Русалки» игралась обычно одна лишь первая сцена. Замечательнейшие артистки русского театра Г. Н. Федотова, П. А. Стрепетова и М. Н. Ермолова стремились овладеть этим счастливым образом пушкинской драматургии, но не находили опоры ни в своих партнерах, ни в «режиссуре», ни в дирекции, с презрением смотревшей на эти «капризы» премьерш. И все же Ермолова играла дочь мельника в 1874, 1899 и 1902 годах если не с потрясающей силой и трагизмом своей Лауренсии, то с очень близким к Пушкину ощущением «Русалки», как подлинно народной драмы. Почти полное отсутствие записей современников об ее игре в этой роли заставляет с крайней осторожностью судить о созданном ею образе, но сама настойчивость ее усилий воплотить его на сцене свидетельствует об увлечении артистки этой драмой Пушкина.

5

26 марта 1915 года, в разгар мировой империалистической войны, был поставлен пушкинский спектакль в Московском Художественном театре. В него вошли три маленькие трагедии: «Каменный гость», «Моцарт и Сальери» и «Пир во время чумы». Ставили спектакль А. Н. Бенуа, В. И. Немирович-Данченко и К. С. Станиславский, но в этой работе принимали участие также

Л. М. Леонидов и И. М. Москвин. Труппа театра была несомненно захвачена этой вторичной встречей с Пушкиным-драматургом, и ей казалось, что на этот раз она сумеет достойно воплотить пушкинские творения.

Эти надежды не оправдались. Приглашение А. Бенуа на режиссерскую работу оказалось роковым для спектакля. Он вел за собой труппу по пути холодного ретроспективизма «Мира искусства», а актеры театра, внешне соглашаясь с ним, продолжали вести линию излюбленного ими тогда душевного житейского натурализма и правдоподобия. Этот разрыв между эстетикой Бенуа и навыками театра неизбежно влек спектакль к «падению».

Порочны были и идейные замыслы режиссуры. В «сообщении», сделанном Бенуа для журнала «Аргус», он писал: «Смерть безбожного развратника Дон Гуана подносится поэтом, как кара небес за человеческое своеволие.... за преступлением следует должное наказание». Та же формула, по его мнению, руководила поэтом и в «Пире во время чумы», в котором идея «кары божьей» определяет основное звучание трагедии. О «Моцарте и Сальери» читаешь там же: «Смерть Моцарта является, как выражение закона высшей красоты, как необходимая искупительная жертва за гениальность; у него Моцарт отлетает, как Серафим, мистически уплывает ввысь» [9].

Можно ли было с такой «божественной» философией ставить пушкинские трагедии, в которых все — ясность, прозрачность, человечность, вера в жизнь, любовь и земной разум? С Бенуа в данном случае повторилась история мольеровского героя — он говорил прозой мещанина, испуганного насмерть мировой войной, предполагая, что говорит языком «поэзии священной».

Из отрицательных отзывов об этом спектакле мы приведем лишь отзыв журнала «Аполлон», наиболее близкого к Бенуа органа тогдашних ретроспективистов. Пером Я. Тугендхольда журнал вынес следующий приговор спектаклю: «И маленькие драмы превратились в громоздкие оперы, а пушкинская схема Дон Жуана, дерева и монастыря (рисунок Пушкина на рукописи.—*М. З.*) претворилась в целый пейзаж с закатным небом, воздушной глубиною, версальскими массами деревьев, настоящим забором, через который перелезает Дон Жуан, и настоящей курицей, которую гложет Лепорелло».

Так же резко отозвался о спектакле журнал «Любовь к трем апельсинам», критиковавший спектакль с точки зрения пушкинской поэтики.

Прекрасную, полную искренности и прямодушия оценку одной из ошибок театра в этом спектакле и своей собственной в роли Сальери дал К. С. Станиславский в своей книге «Моя жизнь в искусстве»:

«На этот раз главное было в том, что я не справлялся с пушкинским стихом. Я перегрузил слова роли и придал каждому из них в отдельности большее значение, чем оно может в себя вме-

Сцена из оперы Ц. Кюи «Кавказский пленник»
Мариинский театр, Петербург, 1883 год

стить... Стоило мне начать громко произносить пушкинские стихи — и все набитые годами, въевшиеся привычки точно лезли толпами изнутри. Чтобы уйти от них, я усиленно отчеканивал смысл слов, душевную суть фразы, не забывая при этом и стихотворные остановки. Но в результате вместо стихов получалась тяжелая, глубокомысленная проза. Я мучился, желая понять то, что подсказывал мне внутренний слух. Но все было напрасно... Для себя самого — я жестоко провалился в роли Сальери. Но я не променяю этого провала ни на какие успехи и лавры: так много важного принесла мне моя неудача».

И все же основной грех этого спектакля был не в отсутствии в нем звучания подлинного пушкинского стиха. В нем не было прежде всего пушкинской идеи, пушкинской поэтики, пушкинских образов. Лишь такой исключительный актер, как Качалов (Дон Гуан), смог подойти вплотную к воплощению пушкинского замысла, заслоненного эклектикой, стилизаторством и натурализмом всего спектакля в целом. Его игра в этой роли была блестящей по технике и по звучанию пушкинского стиха.

Некоторые из советских критиков и театроведов, писавших об этом спектакле, склонны были эту неудачу театра объявлять банкротством всего его творческого метода, идущего от системы «психологического реализма». Едва ли это так. Система психологического реализма была создана и разработана М. С. Щепкиным и прекрасно помогла ему в исполнении роли старого барона. Основные ее элементы входят сейчас в систему советского, социалистического реализма. Провалился в пушкинском спектакле не этот метод, а художественный метод «мирискуснического» стилизаторства, его убогая философия и худосочная эстетика; не выдержали испытания пушкинской поэтикой и те натуралистические приемы игры, которые издавна боролись внутри этого театра, с его ощущением реалистической и психологической правды на сцене.

В лице лучшего из русских театров буржуазная предреволюционная сцена расписалась в бессилии овладеть пушкинским наследством, не понятым и не принятым дворянским театром. В этом был итоговый смысл этого «пушкинского» спектакля, заканчивавшего собой серию тщетных попыток без Пушкина и вопреки Пушкину ставить его трагедии на сцене.

6

Сценическая история «Бориса Годунова» отнюдь не начинается с первого его спектакля на сцене Мариинского театра в 1870 году. В нее входят также те попытки поставить его на сцене, которые начались еще при жизни поэта и неуклонно пресекались цензурой.

Впервые заинтересовалась трагедией Пушкина как сценическим произведением М. И. Валберхова. Она предполагала поставить сцены из трагедии в свой бенефис и просила через О. М. Сомова разрешение автора. «Вот вам и чужая просьба,— писал Сомов по-

эту: — актриса Валберхова-старшая просит у вас позволения на бенефис ее сыграть одну или две сцены из «Бориса Годунова». Кажется, она особенно метит на сцену Марины с Лжедмитрием. Позволите ли Вы ей? В таком случае, сделайте одолжение, уведомьте меня поскорее» [10].

Письмо Сомова помечено 31 августа 1831 года. В 1832—1833 годах аналогичную попытку сделали и актеры московского театра, на отказ которым ссылался цензор Е. Ольдекоп в уже цитировавшейся выше резолюции о запрещении «Бориса Годунова» для сцены. Третья попытка была предпринята тогда же В. А. Каратыгиным и А. М. Колосовой-Каратыгиной. Они хотели дать в свой бенефис одну лишь сцену у фонтана, причем, судя по воспоминаниям Колосовой-Каратыгиной, обращались с этой просьбой даже к всемогущему Бенкендорфу. Все эти просьбы и попытки были категорически отклонены лично Николаем I, на мнение которого, вопреки обычным приемам цензуры, ссылался Ольдекоп в своей резолюции.

Этот правительственный остракизм трагедии Пушкина упорно и неуклонно проводился вплоть до 1866 года, когда впервые в журнале «Антракт» (№ 11) появилась следующая заметка:

«Борис Годунов» Пушкина, наконец, разрешен к представлению. До сих пор он был запрещенным плодом для русской сцены. В Петербурге пьеса эта пойдет осенью. Дирекция решила поставить ее со всевозможным великолепием. Костюмы и декорации предполагаются новые».

Этот необычно приподнятый тон хроникерской заметки указывает на тот большой интерес, с которым было встречено среди деятелей театра сообщение о снятии цензурного запрещения с трагедии. Бенефицианты спешили делать заявки на трагедию. Сообщение И. В. Дризена в его книге о драматической цензуре («в 1866 году актриса Снеткова просила разрешить» и проч.) свидетельствовало, что даже снятие запрещения с трагедии последовало не по инициативе дирекции, а по просьбе актрисы, пожелавшей играть Марину Мнишек.

Это снятие запрещения было, впрочем, весьма условно. Не только были исключены «личности партриарха, игумена и монахов вообще», но и ряд народных сцен. Постановка трагедии в 1866 году не состоялась. В ответ на докладную записку управляющего московскими театрами от 20 августа 1867 года о желательности постановки «Бориса Годунова» «для украшения нашей сцены и поддержки сборов» директор императорских театров С. А. Гедеонов писал: «Я совершенно разделяю ваше мнение о постановке «Бориса Годунова», но предварительно я желал бы иметь понятие о переделке, в которой предположено поставить на сцену драму Пушкина» (юбилейный сборник «Московский Малый театр. 1824—1924», М., 1924).

«Переделывать» драму Пушкина в Москве охотников не нашлось, и постановка была отложена.

17 сентября 1870 года на сцене Мариинского театра в Петербурге состоялась премьера «Бориса Годунова». Трагедия шла в исполнении артистов Александринского театра, при следующем распределении главных ролей: Бориса Годунова играл Л. Л. Леонидов, Лжедмитрия — В. В. Самойлов, Пимена—П. И. Григорьев, Марину Мнишек — Е. П. Струйская. Трагедия была разделена на пять действий, которым предшествовала еще одна картина — пролог, состоявший из первой и третьей сцены трагедии: «Кремлевские палаты» и «Девичье поле». Всего в спектакле было пятнадцать сцен плюс одна, вычеркнутая самим Пушкиным, — «Уборная Марины». Исключены были из спектакля следующие шесть сцен: «Красная площадь», «Палата патриарха, «Граница Литовская», «Равнина близ Новгорода-Северского», «Лес» и «Лобное место». В заключение спектакля, очевидно, для смягчения впечатления, И. Ф. Горбунов читал «Сцену из народного быта», сочиненную им же.

Как видим, из трагедии была изъята центральная народная сцена «Лобное место», в которой предосудительным, очевидно, показался возглас мужика на амвоне: «Народ! народ! в Кремль! В царские палаты!», и заключительные слова народа: «Вязать! топить!», так сильно и ярко передающие атмосферу народного мятежа. В «Границе Литовской» цензуру могла привести в смущение пылкая речь Курбского, готового утешить душу сурового оппонента Грозного и возрадовать «опальные» кости своего отца. Сцена у патриарха была неприемлема не только потому, что нельзя было выводить на сцену духовенство, но и потому, что патриарх был Пушкиным показан глупым и наивным. Сцена «Равнина близ Новгорода-Северского» также была нецензурна, потому что в ней царские войска показаны были бегущими от «черни», соблазненной обещаниями Лжедмитрия. Все эти сокращения были вызваны отнюдь не обширностью трагедии,— времени оставалось, как мы видим, еще на выступление Горбунова, и не техническими соображениями — тогдашняя сцена уже знала технику «чистых перемен»; политическая тенденция этого уродования трагедии совершенно прозрачна: из спектакля надо было вынуть «зерно пушкинской трагедии — «мнение народное», народное возмущение, шум битв, призыв «в Кремль!» — и выдвинуть вперед идею божественного возмездия Борису за пролитую им невинную кровь младенца Димитрия. Эта откровенная фальсификация «Бориса Годунова» была как бы ответом придворной сцены Пушкину, писавшему о судьбе творений Лопе де Вега, Шекспира и Расина, о суде потомства над гением: «Суд потомства отделит золото, ему принадлежащее, от примеси». Императорский театр отбросил «золото» пушкинской трагедии и выдал «примесь» Карамзина за сущность замысла поэта.

Пушкинское творение заведомо искажалось. Актерские трактовки ролей не только в корне расходились с образами трагедии, но и шли по той же линии подмены. Наряду с этим было и пол-

ное пренебрежение к пушкинскому стиху. Вот свидетельство П. П. Гнедича, бывшего на первом спектакле:

«Драма была разделена совершенно произвольно на действия и картины. Роли были заучены не твердо, исполнение было шаткое и валкое. Леонидов, игравший Бориса, придал ему окраску мелодраматического злодея и всю роль повывал глухим голосом... Григорьев, изображавший Пимена, вместо

Безбожную предательницу-мамку,—

сказал:

Безбожную предательницу-кормилицу.

Самойлов дал блестящий внешний облик Отрепьева, но тоже не выучил стихов, и так как фонтан заглушал его слова и суфлера он не слышал, то и говорил про Марину:

Я готов сражаться с Годуновым
Или с придворным иезуитом,
Только не с ней... Что она здесь путала?
Вы слышите? Путает, путает...

Я не могу привести, конечно, дословно, что говорил артист, но помню общий хохот. Единственным вызовом во всей пьесе была почтена только эта сцена, хотя исполнительница Марины была жестоко ошикана»[11].

Дирекция императорских театров не скрывала своего враждебного отношения к трагедии Пушкина. На полях докладной записки управляющего драматической труппой А. А. Потехина в 1887 году о необходимости возобновления «Бориса Годунова» была сделана следующая пометка директором театров И. А. Всеволожским: «Опыт показал, что «Борис Годунов» на сцене не нравится публике. Притом издержки по постановке громадны (20 тысяч рублей). Да притом у нас нет ни Димитрия, ни Марины, ни Годунова» [12].

Последнее было верно: Александринская сцена, нашедшая актеров для хроники Н. Чаева «Димитрий Самозванец» (сезон 1865/66 года), не имела актеров, способных воплотить образы Пушкина, но ссылка на то, что публике «не нравится» «Борис Годунов», была неверна. В письме Ф. А. Бурдина к А. Н. Островскому от 3 октября 1870 года утверждается противное: «Борис Годунов» делает сборы благодаря великолепным декорациям и костюмам». Бурдин указывает на декорации и костюмы потому, что за месяц до этого писал Островскому же: «Начали репетировать непроизводительный труд «Бориса Годунова». Это замечание крайне характерно не только для Бурдина, но и для восприятия трагедии Пушкина труппой Александринского театра. Вспомним, что так же относился к «Борису Годунову» и В. А. Каратыгин. О том, что трагедия Пушкина даже в этом изуродованном виде смотрелась с интересом, писал А. Соколов: «Историческая хроника А. С. Пушкина «Борис Годунов» смотрелась и слушалась, но продержалась на репертуаре весьма не долго, что зависело

собственно от исполнения». Он же, в ожидании этой премьеры, описывая постановочное бескультурье александринской сцены, воскликал с тревогой: «Великие люди Англии пользуются почетом и уважением; да не кинем мы, русские, грязью в великих людей России»[13].

Дирекция, избегая скандала, заказала новые костюмы и декорации (художник М. А. Шишков), исторической точностью которых был введен в заблуждение даже В. Стасов, но вся эта декорационная «пышность» была мертвой копией музейных экспонатов и ничем не отражала тревожную атмосферу Смутного времени. В этой декоративной рамке актеры коверкали стихи, извращали образы и по существу издевались над этим любимым произведением Пушкина.

Замечательную оценку этому спектаклю дал критик «Зари», вскрывший причину художественного «провала» трагедии Пушкина на петербургской сцене: «Наше невежество, наше верхоглядство, наше пустозвонство, уверяющее, что для таланта, как для ясновидящих, все ясно без науки, — вот что провалилось при постановке «Бориса Годунова»[14].

В Москве «Борис Годунов» впервые шел на сцене Малого театра 19 октября 1880 года в той же цензурной редакции и с тем же опустошением замысла Пушкина, но зато в актерском отношении этот спектакль был значительно выше. Достаточно лишь назвать М. Н. Ермолову — Марину Мнишек, И. В. Самарина — Пимена, А. П. Ленского — Самозванца, О. А. Правдина — Шуйского, чтобы понять разницу между петербургским и московским исполнением. Но даже эти артисты не могли в этих условиях поднять спектакль до большого сценического события. При возобновлении его в 1889 году с Южиным — Самозванцем критик «Артиста» писал:

«И все-таки отрицательные стороны несомненно преобладали в спектакле 14 ноября. И тени ложились на самые светлые создания пушкинского гения, на самые захватывающие моменты трагедии. Величайший поэт нашего отечества не нашел достойного истолкования на первой сцене в России»[15].

В провинции ставили «Бориса Годунова» преимущественно в отрывках, играя отдельные сцены, в большинстве случаев сцены у фонтана, в корчме и в Чудовом монастыре, по инициативе актеров в их бенефисы. Знаменитый М. Т. Иванов-Козельский играл, по свидетельству современников, замечательно Самозванца в сцене с Мариной. Даже в тех случаях, когда «Борис Годунов» шел «полностью» (двенадцать-шестнадцать картин), к нему присоединялся для «страховки» какой-нибудь водевиль или отрывок из оперетты. Так, в Казани в 1871 году в бенефис В. Н. Давыдова, игравшего Лжедмитрия, рядом с трагедией Пушкина шел «Фауст наизнанку», оперетта Эрве.

Так развертывается сценическая биография трагедии Пушкина до постановки ее в Московском Художественном театре в 1907

году. От нее ждали многого: театр, давший «жизнь» исторической трагедии Алексея Толстого «Царь Федор Иоаннович», театр огромной театральной культуры, так тонко почувствовавший драматургию Чехова и Горького, должен был снять с трагедии Пушкина ярлык «несценичности», наклеенный булгаринцами, и передать замысел Пушкина если не во всем его величии, то хотя бы в пределах возможного. К сожалению, этого не случилось.

7

Впервые этот спектакль был показан 10 октября 1907 года. Трагедия шла в двадцати двух картинах — отсутствовали запрещенная цензурой сцена «Палата патриарха» и почему-то сцена «Ставка», столь значительная для раскрытия замысла Пушкина. Ставили спектакль В. И. Немирович-Данченко и В. В. Лужский. Бориса Годунова играл А. Л. Вишневский, Самозванца — И. М. Москвин, Марину Мнишек — М. Н. Германова, Пимена — В. И. Качалов, Шуйского — В. В. Лужский.

В истории этого театра первая встреча с Пушкиным-драматургом не оставила столь ярких следов, как вторая — в пушкинском спектакле 1915 года. О ней не рассказывает историк театра Н. Эфрос в своей книге «Московский Художественный театр», о ней не вспоминает в своей книге и К. С. Станиславский. А между тем этот спектакль имел несомненный успех. В сезон 1907/08 года он прошел двадцать два раза, привлекая зрителей и возбуждая многочисленные отклики в печати. Налицо как будто была победа театра, тем более, что он очень тщательно ее подготовлял и прекрасно срепетированными массовыми сценами и впервые найденным финалом в очень интересно задуманной и выполненной сцене битвы под Новгородом-Северским.

И все же сам театр чувствовал, что не все благополучно в этом спектакле. Это неблагополучие прежде всего сказалось в выборе исполнителей для двух главных ролей — Бориса и Лжедмитрия. Ни Вишневский, ни Москвин, так тонко и сильно перед тем сыгравший Федора в пьесе Алексея Толстого, не подходили в воплощению именно этих пушкинских образов, что и отметила единодушно тогдашняя критика. Неверна была и трактовка: Борис — Вишневский был только резонером, в нем не было трагического ощущения надвигающейся гибели, а была только риторика; Самозванец — Москвин оставался тем же простоватым Отрепьевым и в дальнейших сценах трагедии, каким он предстал в сцене в келье. У обоих артистов не было роста, динамики, развития образов, они играли одну лишь черту, одну лишь «страсть», что обедняло замысел Пушкина и уводило его трагедию от системы Шекспира к системе Мольера.

Не удовлетворило критику и исполнение роли Марины Мнишек Германовой («бледной и мертвенной Марины»), и даже Качалов с его прозрачной и музыкальной читкой стихов был слишком спо-

койным, как бы «декламирующим» Пименом, навсегда забывшим увлечения своей бурной молодости. И лишь один Уралов в роли Варлаама радовал своей яркой и полной народным юмором игрой.

Эти актерские неудачи показали, что театр в целом, прекрасно перед тем разыграв трагедию Алексея Толстого, не нашел «ключа» к идейному раскрытию трагедии Пушкина. Было бы неверно думать, что эта неудача была предопределена «природой этого театра». Сценический метод этого театра был не только «громоздкой и прозаической системой», театр умел подниматься и до тонкой лиричности Чехова, и до философских обобщений Ибсена, и до гневного сарказма Горького. И если он потерпел поражение и во второй своей встрече с Пушкиным в 1915 году, то основная причина была в том, что его драматургия идейно не могла быть вскрыта во всей своей полноте ни дворянской, ни буржуазной сценой, так же как не был ими понят и раскрыт Шекспир, несмотря на ряд замечательных актерских удач. В этом отношении судьба «Юлия Цезаря» на этой же сцене очень сходна с судьбой «Бориса Годунова». Успех «Юлия Цезаря», по словам В. И. Немировича-Данченко, был «выдающимся», но внутренней радости и удовлетворения он не доставил театру, и на другой же год все декорации и костюмы были проданы в Киев [16]. Произошло это потому же, почему не дала «радости» театру и встреча с Пушкиным: у коллектива не было сознания внутренней правоты. Трагедия «Царь Федор Иоаннович» в своей «душевности» и спокойствии была понятна, близка театру, и актеры прекрасно ее играли. Трагедия Пушкина беспокоила своей быстрой сменой картин, своим как бы подразумевающимся «подводным» народным течением, исторической широтой, непривычными приемами раскрытия образов и ситуаций, своей шекспировской манерой. Театр и его актеры не понимали замысла Пушкина, его строгого реалистического лаконизма и скупости и не могли перестроиться от уюта и «домашности» трагедии Алексея Толстого на «площадный» тон народных сцен трагедии Пушкина и ощущения приближающейся грозы и Смутного времени. «Правда диалога» и «правдоподобие положений» были заменены в спектакле тем внешним житейским правдоподобием, против которого так гневно восставал Пушкин в письме к Раевскому. Вот отчего не было радости в театре. Однако этим спектаклем театр все же разрушил легенду о «несценичности» трагедии, и здесь же впервые был найден верный финал трагедии, проявлена большая постановочная культура, и в этом смысле спектакль остается важнейшим эпизодом в дореволюционной истории «Бориса Годунова» на сцене.

В 1908 году два спектакля «Бориса Годунова» случайно прошли на сцене Александринского театра в исполнении Н. Н. Ходотова — Самозванца, Г. Г. Ге — Годунова, К. Яковлева — Шуйского, но кроме сцены в корчме, в которой играли такие замечательные артисты, как К. А. Варламов и В. Н. Давыдов, эти спектакли не внесли ничего нового в биографию трагедии, демонстрируя еще

Первая постановка оперы «Евгений Онегин» в исполнении учащихся Московской консерватории в 1879 году

раз неспособность императорской сцены понять и сыграть «Бориса Годунова», как и «маленькие трагедии».

Итак, пушкинская драматургия не нашла достойного воплощения на дореволюционной сцене. Неудачи и поражения были здесь почти общим явлением, а победы Щепкина и Росси — счастливым исключением. Эти «падения» укрепили легенду, впервые пущенную в ход «Северной пчелой», о несценичности пьес Пушкина. Белинский, откликаясь на торжество той же газеты по поводу «падения» «Женитьбы» Гоголя, писал в 1843 году: «Старые шутки, господа! На сцене давались и пьесы Пушкина: «Русалка», «Моцарт и Сальери», «Скупой рыцарь», отрывки из «Цыган» — и все это не имело ни малейшего успеха, следовательно, испытало падение... Зато на сцене же давались в старину «Филатка и Мирошка», а теперь дается «Комедия о войне Федосьи Сидоровны с китайцами», с одобрением принятая публикою. Что это значит — предоставляем решить г. фельетонисту»[17].

Эти слова Белинского справедливы и по отношению к сценической истории «Бориса Годунова». Исторические пьесы Кукольника, Полевого и Чаева были восторженно приняты дирекцией, актерами и публикой императорских театров, в то время как трагедия Пушкина была под запретом сорок лет, а затем изуродована цензурой, не понята актерами и слабо воспринята зрителями. Мы теперь знаем, «что это значит»: Пушкин-драматург как бы получил ответ на вопрос Пушкина-теоретика — «где зрители, где публика?» Этого народного зрителя дала ему лишь советская сцена.

8

Истории инсценировок пушкинских произведений, не предназначенных им для сцены (поэм, повестей и отдельных стихотворений), часто дают заглавие: «Пушкин на сцене». Едва ли это обозначение соответствует истине. Эти спектакли — только слабая тень пушкинских сюжетов — были вызваны желанием читателей Пушкина видеть на театре любимые образы. Однако театрализация пушкинских произведений была одновременно и их фальсификацией. Об этом приспособлении и использовании Пушкина в классовых интересах забывают подчас те, кто пишет о пушкинских дореволюционных инсценировках.

У нас есть критерий для оценки этих инсценировок. Его дал сам Пушкин в черновом письме к Гнедичу от 28 апреля 1822 года при посылке рукописи «Кавказского пленника»: «Легко было бы оживить рассказ происшествиями, кот. сам. соб. истекали из предметов. Черкес, пленивший моего Русского, мог быть любовником моей избавительницы (вот вам и сцены ревности и отчаянье прерванных свиданий)— мать, отец, брат ее могли бы иметь каждый свою роль, свой характер — всем этим я пренебрег во-первых от лени, во-вторых, что эти разумные размышления пришли мне на

А. Бенуа. Эскиз декорации «Пира во время чумы» А. С. Пушкина. МХТ

ум тогда, как обе части м. пл. были уже кончены — а сызнова начать не имел я духа».

Хотя в этом письме речь идет лишь о более разработанном плане «Кавказского пленника», замечание Пушкина можно и должно всецело применить и к проблеме инсценировок его произведений, тем более, что и у него самого совершенно отчетливо в этом письме проглядывает драматический план («сцены ревности», «свою роль»). Близкая к Пушкину инсценировка не должна выходить за пределы его сюжета, но она может «оживить рассказ» введением фабульных «происшествий», вытекающих «сами собой» из «предметов» показываемого спектакля: черкес становится любовником черкешенки, ее отец, мать и брат активно вмешиваются в ход событий, и тем самым каждый приобретает «свою роль, свой характер».

Если с этим критерием подойти к инсценировкам произведений Пушкина на дореволюционной сцене, то ни одна из них не могла бы удовлетворить прежде всего самого Пушкина. Все они в той или иной мере разрушали его планы и замыслы, подменивая их другими.

Впервые воспользовалась пушкинской поэмой «Руслан и Людмила» балетная сцена. 16 декабря 1821 года в Москве, в театре на Моховой, шел балет А. Глушковского с музыкой Ф. Шольца «Руслан и Людмила, или Низвержение Черномора, злого волшебника». Этот же балет, «вновь переделанный гг. Огюстом и Дидло», появился на петербургской сцене 8 декабря 1824 года.

Передавал ли этот балет тонкий, грациозный и пародический стиль первого шедевра Пушкина? Глушковский, Огюст и Дидло взяли из поэмы то, что подходило к «волшебно-героическому балету в пяти действиях, украшенному великолепным спектаклем, с сражениями, маршами, превращениями, полетами, машинами». Из поэмы исчезли Рогдай, Фарлаф и Ратмир, богиня Добрада появилась вместо Финна, а место Нанины заняла Злотвора. Вместо замечательной спящей «живой» головы богатыря и рассказа его о коварстве Черномора введена сцена сражения Руслана с отрубленной головой богатыря Полкана, охраняющей входы к замку Черномора. Дидло и его ученик Глушковский дали прекрасный балетный спектакль на тему о коварном Черноморе и добродетельной Людмиле, но того, что так обрадовало всех «поборников нового» и оскорбило всех «слепых поклонников старины» (Белинский), не было в спектакле. Балет, в сущности, показал то, что Пушкину не принадлежало: традиционные фабульные «волшебные» похищения, преследования, полеты, «богатырские сражения», — он как бы возвращал поэму к тому, от чего Пушкин ушел: к мнимому фольклору «Ильи Муромца» Карамзина, «Алеши Поповича» Николая Радищева и «Добрыни» Львова. Не мог уловить балет и тех вольтеровско-ариостовских акцентов, которыми так гениально воспользовался Пушкин в борьбе против немецкого мистического романтизма и отечественного придворного мистицизма, что делало поэму, как правильно замечает А. Слонимский, тесно связанной

«с современностью как в плане литературном, так и политическом» [18].

Русская сцена и до этого балета знала псевдофольклорные, «богатырские» и «сказочные» спектакли. 25 ноября 1818 года на петербургской сцене шла «волшебная» опера «Добрыня Никитич, или Страшный замок», музыка Кавоса и Антонолини. Тот же Кавос написал оперу «Жар-птица, или Приключение Ивана-царевича» (1822). «Светлана» Жуковского разыгрывалась и на оперной (1822) и на драматической (1825) сцене. Таким образом, переработка поэмы Пушкина для балетной сцены шла по общему пути приспособления сказочных мотивов для создания псевдонародных спектаклей, и в ней не было, по существу, ничего пушкинского.

Не было Пушкина и в другом балетном спектакле — «Кавказский пленник, или Тень невесты»,— поставленном Дидло (музыка Кавоса) 15 января 1823 года на сцене Большого театра в Петербурге. В сценарии балета пленник назван Ростиславом, у него есть невеста Гориславa, которая также является пленницей. Черкешенка, убедившись в их горячей любви, помогает им бежать, а затем бросается в волны Терека. Гориславa спасает ее, но сама погибает. «Тень» Гориславы благословляет Ростислава на брак с черкешенкой. В финале показано празднество по поводу победы над черкесами и принятие «ханом» русского подданства, а также свадебный пир в чертогах князя Брониславa.

Здесь замысел Пушкина не только искажен, но и явно фальсифицирован в интересах прославления хищнической политики царизма. Исследователь творчества Дидло Ю. Слонимский совершенно справедливо указывает, что идея эта была подсказана Дидло, не знавшему русского языка, дирекцией театров: «Руководству императорских театров тематика пушкинских произведений не была мила, и надо думать, что предложение Дидло поставить «Кавказского пленника» вызвало соответствующие охранительные мероприятия. К числу их относится перенос действия в древность, а также выражение верноподданнических чувств побежденными черкесами. Дидло сам не мог бы этого выдумать: ему либо подсказали, либо предложили это сделать. Характерно, что главный удар направлен на образ пленника; повидимому, черты молодого человека «дней Александровых» показались нежелательными в театре. В результате в балете пушкинский пленник искажен и обескровлен»[19]. Впрочем, это не помешало Н. Шувалову в одной из последних по времени появления статей на эту тему утверждать, что Дидло и Глушковский «сумели схватить (!) существо пушкинских произведений» и что их интерпретация получила «санкцию самого Пушкина» [20].

Надо ли доказывать, что это мнение ни на чем не основано и противоречит фактам? Пушкин был в ссылке и не мог видеть этих балетов на сцене. В неоконченном стихотворении «Мой пленник вовсе не любезен» есть слова: «Дидло плясать его заставил», и это отнюдь не «санкция» балета Дидло, а, напротив, попытка

опровергнуть какое-то мнение о его поэме. Его слова в письме к брату: «Пиши мне о Дидло, об Черкешенке-Истоминой, за которой я когда-то волочился подобно Кавказскому Пленнику», лишь показывают, что он интересовался тем, что сделал Дидло с его поэмой на сцене, и только. На балет с Русланом Пушкин не отозвался вовсе. Его положительная и даже восторженная оценка балетов Дидло в примечании к первой главе «Евгения Онегина» относится к спектаклям 1818 — 1820 годов. Где же здесь «санкция самого Пушкина»?

Третьей пожизненной театрализацией пушкинского произведения был балет А. Глушковского «Черная шаль, или Наказанная неверность», поставленный в Москве в 1831 году. Пушкинские стихи здесь послужили лишь канвой для пантомимного представления, в котором молдаванский князь Муруз, узнав о неверности гречанки Олимпии, любящей армянина Вахона, приказывает своим слугам убить их и бросить тела их в Дунай. При свете факелов «два гроба, покрытые черными покрывалами», бросались в намалеванный Дунай, а князь Муруз, найдя на берегу черную шаль Олимпии, предавался отчаянию. Но этот балет лишь заканчивал театральную эпопею «Черной шали». В 1823 году музыку к ней написал Верстовский, и певец Булаков пел: «Гляжу как безумный на черную шаль». А. Я. Булгаков писал своему брату в Петербург: «Молодой Пушкин и не подозревает в Бессарабии, что его чествуют здесь в Москве и таким родом». Инсценировка «Черной шали» была включена в спектакль Малого театра в Москве в 1824 году (11 ноября), в котором П. С. Мочалов «пел» ту же «кантату» под музыку Верстовского. Все эти инсценировки шли при жизни поэта. В 1867 году Сен-Леон поставил «Золотую рыбку», а Петипа в 1903 году «Волшебное зеркало» по мотивам «Сказки о мертвой царевне и о семи богатырях».

Такова история пушкинских произведений на дореволюционной балетной сцене. Она показывает громадную популярность поэта, но вместе с тем и неспособность театра выразить и воплотить его образы и замыслы. Балетная сцена, которой Пушкин отдал столько любви, подменивала его замысел и идеи традиционными фабульными ситуациями, а подчас и фальсифицировала их, вольно и невольно отражая тенденцию императорской сцены использовать Пушкина в своих целях и бессилие ее подняться до высот его произведений.

9

Одновременно с балетмейстерами начали инсценировать пушкинские поэмы и драматурги, причем всех опередил А. Шаховской, показавший 3 ноября 1824 года на сцене Большого театра в Петербурге своего «Финна», «волшебную комедию в стихах, взятую из эпизода поэмы «Руслан и Людмила» А. С. Пушкина». В московской постановке 23 апреля 1825 года в этой инсценировке участвовали в роли старого волшебника Будунтая Щепкин, а в

«Каменный гость». Картина 1-я. Постановка театра им. Моссовета

роли героя Товальса — Мочалов. И в Петербурге и в Москве эта пьеса имела огромный успех.

Из поэмы Пушкина инсценировщик взял только один стих — «Герой, я не люблю тебя», — превратив рассказ Финна о его любви к Наине в огромную «трилогию с подзаголовками «Пастух», «Герой», «Колдун». Сюжет развертывается на фоне «X столетия» и ничего общего не имеет с «Русланом и Людмилой». Пушкин, как предполагают, взял рассказ Финна из «Зенаиды» Гамильтона, в которой красавица Альбофлет, так же как Наина, отвергает любовь юношей и, превратившись в уродливую старуху-волшебницу, преследует своей любовью принца Феникса. Этот «бродячий» сюжет встречался во многих волшебно-рыцарских романах. Мотив влюбленной старухи был использован также Вольтером и от него перешел в русские богатырские поэмы Радищева и др.

Таким образом, Шаховской в «Финне», в сущности, лишь воспользовался именем Пушкина, популярностью его «Руслана и Людмилы» для спектакля, ничего общего не имевшего с этой поэмой. И Шаховской, и Глушковский, и Дидло одинаково уводили зрителя от злободневности и иронии пушкинской темы.

Сложнее обстояло дело с инсценировкой того же Шаховского «Керим-Гирей — крымский хан»—«романтическая трилогия в пяти действиях в стихах, с пением, хорами, разными танцами и мелодрамами»; она шла в Большом театре в Петербурге впервые 28 сентября 1825 года. Афиша извещала, что «содержание взято из Бахчисарайского фонтана, поэмы А. С. Пушкина, с сохранением многих его стихов». В трилогии Шаховского было около четырех тысяч стихов, из них пушкинских сорок пять. В первой части—«Татарский стан», и во второй —«Польский замок»— нет ни фабулы Пушкина, ни его стихов. В первом действии третьей части —«Бахчисарайский фонтан»—то же самое. Лишь во втором действии сцена между Марией и Заремой построена по Пушкину, с введением его стихов. В третьем и последнем действии пушкинских стихов нет. Зарема после бурного и долгого объяснения с Керимом (его играл В. А. Каратыгин) сама бросается в волны, а хан восклицает:

Заржали кони, пуля свищет,
Сверкает пикою Донец,
За мной, весь Крым!.. На Дон,
Там сыщет
Гирей страданиям конец!

Шаховской, используя фабулу Пушкина, показал на сцене обстоятельства гибели Марии. Пушкин в своих южных поэмах, отдавая дань Байрону, как бы затушевывал эти обстоятельства. В спектакле Шаховского Е. Семенова, игравшая Зарему, появилась с руками, на которых запечатлелась кровь Марии:

Но с рук моих кровавых пятен
Я не могу стереть. Хамид,
Ты видишь их?..

Этот «макбетовский» план был здесь только мелодраматическим приемом, но именно эти сцены, в особенности сцена объяснения Марии с Заремой, имели огромный успех в театре. И в советской балетной постановке «Бахчисарайского фонтана» убийство Марии происходит на глазах зрителей. Шаховской в данном случае шел с точки зрения техники инсценировки «романтического» спектакля по правильному пути, но стиль пушкинской поэмы он все же разрушил.

Этим и объясняется «загадка» упорного молчания Пушкина в ответ на появление ряда спектаклей с его именем на афишах. Не видя этих спектаклей, он не мог высказать своего мнения. Когда же он в «Русской Талии» прочел отрывки из «Финна» и «Керим-Гирея», то в первой не увидел ничего своего, а во второй — только сцена Марии с Заремой напоминала его поэму, и судить по ней об инсценировке в целом было трудно. Вот почему все отклики — в письмах к брату и к Катенину из Михайловского — на содержание «Русской Талии» на 1825 год нарочито обходят инсценировки Шаховского. Его похвала комедии-водевиля «Ворожея, или Танцы духов» того же Шаховского в письме к брату («Ворожея показалась мне du bon comique») одновременно намекала на то, что он не в претензии к Шаховскому за использование его стихов, и на то, что он «умывает руки» в «деле» с «Бахчисарайским фонтаном» на сцене и просит его не беспокоить по этому поводу.

Не откликнулся Пушкин и на инсценировку В. А. Каратыгина, превратившего его поэму «Цыганы» в спектакль, шедший на петербургской сцене 9 июня 1832 года в бенефис М. С. Щепкина, лично не участвовавшего в инсценировке. Алеко играл В. Каратыгин, старика — Брянский, Земфиру — Шелехова, а затем Асенкова, молодого цыгана — Дюр. Но еще ранее «Цыган» включила в свой бенефис московская актриса Львова-Синецкая, просившая через Погодина разрешения Пушкина. Это единственный случай (документированный и записками режиссера С. Соловьева и отрывком из письма самой Львовой-Синецкой, приведенным в труде Н. Барсукова[21]) обращения за разрешением на инсценировку лично к поэту, — ни Дидло, ни Шаховской, повидимому, к нему не обращались. Спектакль этот был событием сезона. Пушкин мог его видеть в Москве. Об игре и пении Н. В. Репиной в роли Земфиры писала «Молва» (1832, № 10): «Знакомые картины, знакомые стихи возбудили участие зрителей. Оно было оправдано вполне прелестной игрой Репиной. Песня, пропетая ею («Старый муж, грозный муж»), произвела всеобщий восторг». Впоследствии Белинский писал о ней: «В этом пении г-жа Репина вся была — огонь, страсть, трепет, дикое упоение», хотя об игре ее и Мочалова в роли Алеко он все же отзывался отрицательно, не видя прежде всего во всем этом спектакле Пушкина: «Цыганы» есть не что иное, как драматическая часть поэмы Пушкина, без перемен взятая из нее целиком, разумеется, с выпуском эпической, отчего и здравый смысл выпустился». Белинский, очевидно, был оскорблен неумением

современной ему сцены сохранить при инсценировке этой поэмы Пушкина ее огромный идейный замысел и прелесть ее художественной формы.

При жизни Пушкина прошла инсценировка «Пиковой дамы», шедшая 3 сентября 1836 года на александринской сцене под названием «Хризомания, или Страсть к деньгам». Автором этой инсценировки был тот же А. Шаховской, на этот раз потерпевший полную неудачу. Достаточно привести полное название инсценировки, чтобы понять всю абсурдность этой затеи. Вот оно по цензурному экземпляру, помеченному 15 августа 1836 года:

Хризомания

или

Страсть к деньгам.

Драматическое зрелище, взятое из повести, помещенной в Библиотеке для Чтения и представляющее

вначале

Приятельский ужин

или

ГЛЯДЕНИЕМ СЫТ НЕ БУДЕШЬ.

Пролог-пословицу с пением, в следствии

Пиковая дама

или

Тайна Сен-Жермена.

Романтическая комедия с дивертисментом в 3-х сутках.

1. Утро старухи;
2. Убийственная ночь;
3. Игрецкий вечер;
4. Дивертисмент, детский бал.

Была еще и третья часть: «Крестница, или Полюбовная сделка», эпилог-водевиль в одном действии, служащий продолжением «Пиковой дамы». В этом эпилоге на сцену появляется коварная крестница графини, бывшая ее горничная, которая оспаривает наследство у Елизаветы Ивановны. Томский улаживает все недоразумения и женится на добродетельной девушке, столь несчастно полюбившей Германа, превращенного на сцене в полковника Ирмуса.

Вызывает удивление лишь одно: как могло это чудовищное произведение выйти из-под пера Шаховского, имевшего честь стоять рядом с Озеровым, Семеновой, Катениным и Дидло в театральных строфах «Евгения Онегина», и как оно могло появиться на сцене без протеста Пушкина и его друзей. Это объясняется, очевидно, тем, что на афише все же не было имени Пушкина, а «пьеса» Шаховского после трех спектаклей исчезла из репертуара. В дальнейшем

из этой инсценировки актеры убрали и все ее нелепости и «дивертисменты», а также эпилог с горничной, приблизив, по мере возможности, к повести Пушкина, — именно в этом виде предстала она в Москве в 1846 году, когда игрока Чекалинского играл Щепкин, а старую графиню — Львова-Синецкая. Еще в 1873 году граф Томского в этой инсценировке играл молодой А. П. Ленский. Но даже участие Щепкина не могло дать «жизнь» этому произведению и лишь свидетельствовало об упорном желании артистов воплощать образы Пушкина, пробираясь к ним через толщу всяческих извращений и фальсификаций.

После смерти Пушкина были инсценированы «Барышня-крестьянка» (1839), «Евгений Онегин» (1846), «Станционный смотритель» (1854), «Домик в Коломне» (1855), «Граф Нулин» (1858), «Жених» (1876), «Капитанская дочка» (1875). Категорически были запрещены инсценировки «Братьев разбойников» и «Дубровского». Цензура не хотела допустить на сцену «разбойничьих сцен», и даже в «Капитанской дочке» были устранены и сам Пугачев и его соратники. Не подчинилась цензуре только народная сцена, на которой в спектакль «Лодка» (в другой редакции «Шлюпка») был введен ряд стихов из пушкинских «Братьев разбойников».

Рассмотрение цензорских пометок на представлявшихся к разрешению пушкинских инсценировках дает ключ к пониманию политики царского правительства по отношению к Пушкину — поэту, прозаику и драматургу. Оно не могло уже помешать огромному влиянию пушкинских произведений на литературу и общественное сознание, но могло еще помешать их широкому распространению и в особенности проникновению в народ. Если для «порядочной» публики считалось достаточным только «обезвреженне» этих произведений путем цензурных выкидок, то для народной аудитории запрещалось то, что без помех печаталось для городских читателей. Но особенное рвение цензура проявляла в области театра. Разрешенное к печати категорически запрещалось для сцены. В этом отношении особенно интересно прохождение через цензуру «Капитанской дочки», инсценированной пятью авторами. Она была запрещена в 1859 году (инсценировка Кріницыной), в 1865 году (инсценировка ее же), в 1883 году (инсценировка Львовой), в 1891 году (переделка Хропачева и Мухина), в 1902 году (инсценировка Задубровского и Кречетовой) и в 1904 году (переделка Стравинского). Проскочила через цензурные заграждения и была показана на александринской сцене в 1876 году лишь инсценировка Лобанова, в которой не было ни Пугачева, ни «пугачевского бунта». Мотивы цензуры изложены с полной откровенностью цензором П. Фридбергом при рапорте о запрещении переделки Львовой: «Правда, в пьесе он [Пугачев] назван просто атаманом, но публика повсеместно так давно знакома с содержанием повести Пушкина, что она, без малейшего сомнения, узнает в «атамане» легендарного Пугачева, о котором в народе почти везде и особен-

но в Приволжском и Приамурском краях до сих пор ходит предание о «воинственных» и иных похождениях самозванца. Воскрешать подобные эпизоды из времен «пугачевщины» и к тому же в драматической и популярной форме было бы крайне неосторожно, несвоевременно и неприлично во всех отношениях; поэтому, несмотря на литературные достоинства и безупречность чисто романтической стороны драмы, последняя так тесно связана с политическим и военным значением пугачевского бунта, что пьеса volens-nolens подлежит запрещению для нашей сцены» [22].

Эти «соображения» цензуры прекрасно были известны всем инсценировщикам пушкинских произведений. Вот отчего в одной из инсценировок «Капитанской дочки» в финале стояла ремарка: «Оркестр играет гимн «Боже, царя храни», и вот отчего все поставленное в императорских театрах под флагом Пушкина поражает не только ничтожеством формы, но и откровенной подменой его замыслов другими, более угодными дирекции и двору, в непосредственном ведении которого находилась театральная цензура. В инсценированных «Евгении Онегине», «Пиковой даме», «Станционном смотрителе» и других «пьесах» на пушкинские сюжеты исчез Пушкин, и место его занял обыватель-драмодел, вроде князя Кугушева, влагающего в уста Татьяны-княгини в финальной сцене следующие стихи:

В тоске безумных сожалений
Желала б я, чтобы Евгений
Теперь к ногам моим упал,
Чтоб он меня по...це...ловал!
Но мы должны, должны расстаться!
О, как ужасно притворяться!

Количество инсценировок на темы Пушкина, прошедших через драматическую цензуру, равняется ста семидесяти девяти [23] и приближается к количеству инсценировок на темы Гоголя, насчитывавших до революции сто тридцать названий. Никто из русских писателей не имел такой притягательной силы для актеров и зрителей, как Пушкин и Гоголь. Но между ними и зрителями стояла цензура, заставлявшая искажать их произведения. Пушкин пострадал здесь больше, чем Гоголь, тем более, что его собственный трагический театр не имел таких актеров, какими обладала русская сцена в области комедии.

10

Особое место в инсценировке пушкинских сюжетов занимает оперная сцена, сделавшая сюжеты и персонажи многих произведений Пушкина особенно популярными, даже среди той части публики, которая была далека от внимательного изучения творчества поэта.

В нашу тему «Пушкин и театр» оперные пушкинские спектакли входят лишь косвенно, потому что в этой области перед нами

«Каменный гость». Картина 1-я
Театр им. Заньковецкой

особый условный жанр, в котором превалирует прежде всего музыка и замыслы композитора. Опера может иметь очень слабое либретто или варьировать сюжет старого оперного спектакля — и быть гениальной. Такова опера Глинки «Иван Сусанин», написанная на сюжет оперы Кавоса и либретто которой принадлежит перу барона Розена. Но определить влияние Пушкина на развитие русской оперной культуры мы обязаны уже по одному тому, что центральнейшие по своему значению русские оперы написаны на его сюжеты. Отнять их, например, у Даргомыжского — это значит оставить ему только одну «Эсмеральду», не пережившую своего творца.

И. Лапшин в сборнике «Орфей» совершенно верно указал границу этого влияния: «Вдохновляющее воздействие пушкинской исторической интуиции на Мусоргского и Римского-Корсакова — на первого в «Борисе» непосредственно, на второго в «Псковитянке» опосредственным образом — имело огромное значение в эволюции оперных стилей: русские музыканты создали историческую оперу благодаря Пушкину и, конечно, личным творческим наклонностям, родственным по духу историзму Пушкина» [24].

В этом же плане устанавливает это воздействие С. Булич: «Вопрос о влиянии Пушкина на русскую музыку является вполне законным, и влияние это не только в смысле общего содержания и направления нашей музыки, но иногда и в более конкретных формах может быть безусловно установлен... Мелодический речитатив лучших мест «Русалки» и ее нередко свободные оперные формы, навеянные трезвой простотой и жизненностью пушкинского текста и вытекающие из условий и требований драмы, в дальнейшем своем развитии привели к «Каменному гостю» Даргомыжского, «Ратклифу» и «Анджело» Кюи, «Борису Годунову» Мусорского, «Псковитянке» Римского-Корсакова, произведениям основного значения в переживаемом нами периоде истории нашей оперы [25].

Недавняя попытка И. Эйгеса в его книге «Музыка в жизни и творчестве Пушкина» (1937) поколебать эти утверждения Лапшина и Булича, а также других авторов, писавших о глубочайшем влиянии Пушкина на русское оперное искусство, не была поддержана ни одним из советских исследователей — музыкантов и театроведов.

Всего до революции написано двадцать опер на сюжеты Пушкина, среди которых имеются такие шедевры оперного искусства, как «Руслан и Людмила» Глинки, «Евгений Онегин», «Мазепа» и «Пиковая дама» Чайковского, «Борис Годунов» Мусоргского, «Русалка» и «Каменный гость» Даргомыжского, «Золотой петушок», «Сказка о царе Салтане» и «Моцарт и Сальери» Римского-Корсакова. Некоторые из них написаны с сохранением почти всего текста Пушкина («Моцарт и Сальери», «Каменный гость»), не подвергавшегося изменениям ни в размере, ни в сценарии, другие же далеко отходят от его текста, заменяя его почти самостоятельным либретто, включающим лишь фабулу оригинала («Пиковая дама»). В «Евге-

нии Онегине», самой популярной опере на пушкинский сюжет, в основу сценария взята лишь любовная коллизия между Онегиным и Татьяной, Ленским и Ольгой. Общественный фон романа — сатирическая зарисовка дворянской, помещичьей среды — в опере выпал, что, впрочем, не помешало Чайковскому в пределах поставленной себе задачи очень глубоко передать в музыке образы Пушкина. В «Русалке» Даргомыжского был введен финал, расходящийся, как мы уже указывали выше, с замыслом Пушкина, и вместо мамки была введена подруга княгини Ольга, что не помешало этой опере остаться самым выдающимся образцом русской музыкальной драмы, конгениально передающей тему Пушкина. Это же замечание относится к опере «Борис Годунов» Мусоргского, несмотря на ряд изменений пушкинского текста, с огромной силой и выразительностью воплотившей в своей музыке трагедию русского народа, в борьбе с царской и боярской властью ищущего правды и свободы.

Сам Пушкин приветствовал бы, думается, все попытки русских композиторов использовать его сюжеты и прежде всего его драмы для оперной сцены. Его замечание в письме к А. Бестужеву: «Драматического писателя должно судить по законам, им самим над собой признанным», безусловно, относится и, может быть прежде всего, к оперным писателям, принужденным считаться и с «законами» оперной сцены. С этой точки зрения он не осудил бы, например, бурную ссору Онегина и Ленского с участием гостей на балу у Лариных, в то время как у него Ленский молча уезжает с бала и лишь затем посылает вызов Онегину. Но он, безусловно, протестовал бы против ответа хора после замечательного рассказа старика-цыгана об измене Мариулы в опере «Алеко» Рахманинова:

Довольно, старик!
Скучны эти сказки.
Забудем мы их
В веселии и пляске.

В такой же степени были бы неприемлемы для него слова того же хора после убийства Алеко Земфиры и молодого цыгана:

Ужасное дело
Луч солнца встречает.
За что всемогущий
Наш табор карает?

И особенно был бы он против выпуска в финальной сцене слов старика: «Ты для себя лишь хочешь воли». Эти изменения и дополнения в корне разрушали весь строй и идею «Цыган», и в этом случае надо уже говорить не об оперной инсценировке поэмы Пушкина, а об ее фальсификации и подмене другим произведением, ничего общего не имеющим с Пушкиным. На оперной сцене таких явных подделок немного. Даже «хор ангелов», введенный в сон Марии в опере «Бахчисарайский фонтан» А. Ильинского, не органичен для этой инсценировки и является в ней вставным номером, легко и безболезненно могущим быть вычеркнутым при постановке.

Даже явно внушенный дирекцией и цензурой хор в «Сказке о царе Салтане» Римского-Корсакова, поющий от имени счастливого «народа» на встрече царевича Гвидона:

К вам сердца
Льнут, любовью горя;
Без конца
Счастья даст вам заря,—

не возмущает особенно слушателя благодаря чудесной музыке этой оперы, так верно передающей народный склад сказки Пушкина. В этой и в других операх на сюжеты Пушкина, написанных нашими великими композиторами, есть не свойственная поэту некоторая идеализация русского уклада и преклонение перед стариной, но музыка в них почти целиком покрывает все погрешности и даже безграмотные «вирши» доморощенных либреттистов.

Это не снимает с советского театра задачи «возвращения к Пушкину» в тех случаях, когда, как в «Пиковой даме» Чайковского, некоторые сцены и изменения были продиктованы композиторам цензурой и дирекцией. Из признания Модеста Чайковского, либреттиста «Пиковой дамы», мы знаем, что именно в кабинете директора императорских театров И. Всеволожского было решено перенести действие из эпохи царствования Александра I в конец царствования Екатерины II, а также произвести «еще много изменений в подробностях остальных сцен сценариума». Восстановить первоначальный план этой оперы в этом случае является прямым долгом советской сцены. Это же относится и к гениальной интерпретации Римским-Корсаковым сказки Пушкина «Золотой петушок». В ненаписанной еще истории внесенных цензурой искажений в тексты, замыслы и сценарии русских композиторов и либреттистов борьба Римского-Корсакова за сохранение в этой опере пушкинского замысла займет особое и видное место. Цензура потребовала ряд изменений в либретто. Вместо пушкинских:

И кричит кири-ку-ку!
Царствуй лежа на боку,—

цензура заставляла со сцены петь:

Ты премудрый и со славой
Суд творишь над нами правый.

Возмущенный композитор писал Б. П. Юргенсону: «В. И. Бельский настаивает на том, чтобы я вместе с ним отправился к Бельгарду и объяснился по поводу цензурных указаний. Он считает, что следует поторговаться и кое в чем уступить, выяснив предварительно безумие цензуры, запрещающей зря и с плеча вычеркивающей Пушкина. Я это сделаю; но в сильную обиду себя не дам, а разве что кое-что соглашусь подправить. Но я полагаю, что либретто следует продавать и без изменений, а со сцены будут петь по цензурному во славу власти предержащей (чтобы не сказать более)»[26].

Римский-Корсаков ошибся только в одном: это было не «безумие» цензуры, а система, как мы видели, упорно и настойчиво проводившаяся по отношению к Пушкину, начиная с нарочитого провала его «Моцарта и Сальери» еще при его жизни и кончая запрещением его творений для народных библиотек и сцен. Оперная сцена была в этом отношении счастливее драматической тем, что «власть предержащая» бессильна была так же грубо и бесцеремонно уродовать партитуры, как тексты. «Золотой петушок» по силе и яркости сатирического изображения «Додонова царства» все же остался замечательным образцом полного совпадения и слияния замыслов поэта и композитора. В оперной пушкиниане он демонстрирует возможность такого сочетания, и именно по нему должны равняться советские композиторы в их произведениях на пушкинские сюжеты.

11

Первым пушкинским спектаклем на советской сцене были возобновленные МХТ две трагедии — «Каменный гость» и «Пир во время чумы», — показанные 26 марта 1919 года. Ю. Соболев, писавший об этом спектакле, отмечал, что в нем «найдено нужное равновесие, ибо схвачены в выразительных и ясных контурах все пленительное очарование и вся глубина пушкинской поэзии».

Это возвращение к пушкинской драматургии, к сожалению, не было поддержано другими театрами и оказалось лишь эпизодом. Советский театр этой эпохи еще был слишком молод для воплощения пушкинских образов на сцене.

В 1926—1927 годах в Московском театре для детей были поставлены «Сказка о попе и о работнике его Балде», «Сказка о царе Салтане» и в 1935 году — «Сказка о рыбаке и рыбке». В отличие от дореволюционных спектаклей для детей, сказки Пушкина здесь были показаны впервые без изменений, хотя сказка о Балде все же была несколько «осовременена» в манере политобозрений, и в ней вместо попа действует купец, введенный туда по цензурным соображениям еще Жуковским. В дальнейшем театр от этого «приспособления» решительно отказался и две следующие пушкинские работы провел под знаком возвращения к подлинному Пушкину. В текст либретто Бельского к опере Римского-Корсакова театр, например, ввел триста семьдесят новых строк из сказки Пушкина, сняв ряд «стихов» либреттиста, вроде «мы под стягом святым и с мечом постоим» и пр.

Работу над сказками Пушкина продолжала ленинградская сцена (Новый Тюз, режиссер Б. Зон), на которой в 1937 году «Сказка о царе Салтане», «Сказка о мертвой царевне» и «Сказка о попе и работнике его Балде» были показаны без изменения текста в приемах «скоморошьей» игры.

В 1934 году на сцене Государственного академического театра драмы был показан «Борис Годунов» в постановке Б. М. Сушкевича. Это был первый, по существу, пушкинский советский спек-

такль большого, монументального стиля, сделанный очень тщательно во всех деталях, но не без крупнейших ошибок. Его режиссура находилась явно в плену еще не опровергнутых тогда утверждений буржуазного пушкиноведения.

Это сказалось прежде всего в двойственности отношения режиссуры к замыслам Пушкина. «Пушкин, интересуясь темой великого мятежа в Москве XVI—XVII веков, в то же время хотел, по совету друзей (Жуковского), завоевать себе политическую репутацию человека, приверженного царскому престолу. Какого же Пушкина будем играть мы?»—спрашивал Б. М. Сушкевич (из брошюры, выпущенной театром ко дню премьеры). Он же пытается определить причину неудачи постановки этой трагедии в прошлом: «Что было причиной этому? Прежде всего характер написания большинства ролей. В сущности говоря, законченной ролью в пьесе является только одна — это роль Бориса... Такая блестящая роль, как роль Самозванца, — и то не выведена до конца. Все остальные роли написаны эскизами. Перед актерами здесь ставятся необычайно трудные задания, ибо в тех масках, которые даны Пушкиным, нужно развернуть широкие образы»[27].

Оба утверждения Б. М. Сушкевича настолько неверны, что не заслуживают сейчас опровержения. Думать, например, что образ Варлаама есть только «маска», это значит заранее обезоруживать актеров в их попытках воплотить этот образ на сцене.

Неверие режиссуры в композиционную завершенность трагедии повела к произвольной перестановке пушкинских сцен. Так, например, вторая сцена — «Красная площадь»— оказалась первой, предшествуя сцене «Кремлевские палаты». Режиссура, выпустив замечательную, столь ненавистную царской цензуре сцену «Палаты патриарха», одновременно «дополняет» трагедию сценой со злым чернецом, как мы видели выше, совершенно обдуманно выпущенной самим Пушкиным из печатного текста пьесы. Она же дробит сцены у Вишневецкого и Мнишка, переставляет сцены в царских палатах и пр. Этот режиссерский произвол был одно время типичным явлением на советской сцене. Обильную дань этой уже изживающейся практике отдал и этот спектакль.

Впрочем, он имел и заслуги, недостаточно оцененные критикой. Режиссуре удалось достичь непрерывности действия в двадцати четырех картинах трагедии и тем самым опровергнуть ссылки враждебной Пушкину критики на органическую несценичность трагедии. Режиссуре удалось также сделать народные сцены центральными в спектакле, выдвинув вперед мятежную стихию трагедии. К сожалению, эти положительные элементы постановки не были подкреплены соответствующей игрой артистов. Лишь Симонов в роли Бориса и Бабочкин в роли Лжедмитрия иногда приближались к пушкинским образам, уходя от бытовой акцентировки других исполнителей.

Исправить все ошибки ленинградской постановки «Бориса Годунова» призваны были «два Бориса» в московских театрах в юби-

лейный пушкинский 1937 год: в Государственном академическом Московском Художественном театре имени М. Горького и в Государственном академическом Малом театре. Первая постановка не состоялась, но зато спектакль на сцене Малого театра приблизил не только этот театр, но и всю советскую сцену в целом к пониманию и овладению пушкинским драматургическим наследием.

Прежде всего этот спектакль ценен тем, что его режиссура в лице К. П. Хохлова совершенно правильно показала эпоху, изображенную в трагедии, ничем не нарушив ни замысла Пушкина, ни композиции его трагедии, за исключением выпущенной сцены «Равнины близ Новгорода-Северского». Введение сцены «Уборная Марины», вычеркнутой самим Пушкиным, мы не ставили в упрек ленинградской постановке, не ставим ее в упрек и московской, так как она очень существенно развивает образ Марины и показывает совершенно отчетливо, что даже слуги Мнишек не сомневались в истинном происхождении самозванца-авантюриста («известный плут в своем приходе»). Московская постановка, сделанная на три года позже ленинградской, отразила успехи не только советского пушкиноведения за эти годы в его борьбе против фальсификаторов пушкинской поэзии и драматургии, но и наших историков, впервые правильно и точно восстановивших социальный и политический смысл боярской оппозиции против Бориса Годунова и выдвижения Лжедмитрия поляками и определивших этот план как начальный этап широко задуманной интервенции, приведшей к овладению Кремлем и к походу Сигизмунда к Смоленску.

Вступление к спектаклю очень ярко передало его замысел, совпавший с пушкинским: борьба за пустующий после смерти царя Федора трон служит завязкой не личной трагедии Бориса, а трагедии всего русского народа перед лицом опасности гибели государства от рук иноземцев. Верно найден и образ Бориса в исполнении М. Ф. Ленина. В спектакле он дан в пушкинско-шекспировской трактовке монарха, идущего к власти путем преступлений и поэтому лишенного опоры и в мнении народном и в чувствах своих приближенных, готовых продать государство из ненависти к узурпатору. Впервые на сцене было найдено и подлинное, реалистическое «зерно» пушкинской трагедии, особенно в сценах с Самозванцем, изображенным откровенным авантюристом, но не лишенным личных качеств—храбрости, беспечности и добродушия. Таким его играл Анненков. На этом же высоком уровне понимания замысла поэта была и игра Зражевского в роли Варлаама и Лебедева в роли юродивого. Театр нашел также правильное разрешение народных сцен, ставших ведущими в спектакле.

Все это не значит, что в спектакле не было ошибок. Театр замедлил ход действия трагедии, отделяя каждую картину от другой минутным антрактом, со светом в зрительном зале. Это отняло от трагедии ее непрерывность и стремительность в развитии действия, уже достигнутые в ленинградской постановке. Ошибкой явилось также нежелание театра показать шум битвы в выпущен-

ной сцене сражения близ Новгорода-Северского. По справедливому замечанию С. М. Бонди на диспуте об этом спектакле во Всероссийском театральном обществе, это значительно обедняло трагедию и лишало ее шекспировского колорита.

Все же этот спектакль продвинул вперед советскую сцену в понимании и воплощении пушкинской драматургии и явился важным и новым этапом в сценической биографии трагедии.

Последняя по времени постановка «Бориса Годунова» в 1938 году в Ленинградском Новом театре юных зрителей (режиссеры Б. Зон и Т. Сойников) встретила очень сочувственную и положительную оценку в печати, кроме трактовки театром роли Самозванца, изображенного в комическом и бытовом плане

На периферийной сцене в сезонах 1936—1938 годов «Борис Годунов» шел в Театре революции в Одессе, Театре юных зрителей в Свердловске, Большом драматическом театре в Архангельске, городском театре в Брянске, Драматическом театре им. Шевченко в Днепропетровске, Театре им. Горького в Краснодаре, Драматическом театре в Орехово-Зуеве, Русском драматическом театре в Севастополе и ряде других городов. Свыше сорока постановок «Бориса Годунова» насчитывает советская профессиональная периферийная сцена только в течение двух лет, в то время как до революции пушкинская трагедия и в столицах и на провинциальной сцене за сорок семь лет ее сценической жизни едва ли может насчитать свыше двенадцати постановок.

Не все в этих спектаклях обстояло благополучно в оформлении, разрешении массовых сцен и в трактовке ролей, но самый факт постановки «Бориса Годунова» не только на столичной, но и на периферийной сцене показывает, что «одиночество» этой трагедии, отмеченное Белинским, уже прекратилось. Она вошла в репертуар советских театров наравне с шедеврами Шекспира, Мольера, Гоголя и Грибоедова, обогатив зрителей и расширив опыт актеров.

Сценическая история «маленьких трагедий», «Русалки» и «Сцен из рыцарских времен» на советской сцене (не считая возобновленных «Каменного гостя» и «Пира во время чумы» на сцене МХТ) начинается с постановок на ленинградской сцене в юбилейный пушкинский год. Здесь были показаны: Большим драматическим театром имени Горького — «Сцены из рыцарских времен», «Русалка» и «Моцарт и Сальери»; театром под руководством С. Э. Радлова— «Каменный гость», «Пир во время чумы» и «Моцарт и Сальери».

Пушкинский спектакль Большого драматического театра имеет свою предисторию. В 1936 году на его сцене были показаны в постановке В. Люце «Скупой рыцарь» и «Каменный гость». Это был настолько откровенно формалистический и далекий от Пушкина спектакль, что его поспешили снять после первого же показа, и он считается как бы «не бывшим».

Большому драматическому театру, впервые поставившему неоконченные «Сцены из рыцарских времен», удалось показать и бездарность рыцарей и одаренность Франца, который был очень ярко

«Каменный гость». Картина 3-я
Осетинский театр

и верно воплощен артистом Рябинкиным. Театр доказал не только возможность, но и необходимость включения в репертуар этого замечательного пушкинского произведения, несмотря на его незаконченность. И в этом его бесспорная заслуга.

В «Моцарте и Сальери» неудачно был раскрыт образ Сальери артистом Сафроновым, показавшим его лишь завистником и не вскрывшим всей сложности чувств, продиктовавших Сальери отравить Моцарта.

В «Русалке», к сожалению, замысел Пушкина был настолько резко извращен, что ее пришлось снять с репертуара.

Все три произведения Пушкина театр показал в едином оформлении: ампирный портал и просцениум, на котором лицом к публике произносились центральные монологи; это должно было, по замыслу режиссуры, переносить драматургию Пушкина в условия «высокохудожественной эстрады», в приемах которой якобы пушкинские маленькие драмы лучше всего доходят до зрителей. Эта теория нашла литературное выражение в статье Б. Эйхенбаума, в которой он писал: «Все дело, я думаю, в том, что пушкинские вещи написаны не в традиционном театральном жанре, а в жанре высокой эстрады... нужно, чтобы зритель сразу почувствовал жанровое отличие пушкинских вещей от театральных пьес вообще»[28].

Нужно ли опровергать эту неожиданную в устах почтенного литературоведа теорию, уводящую наши театры от подлинного раскрытия природы пушкинских драм? Достаточно лишь указать, что именно это «эстрадное» понимание жанра пушкинских трагедий и привело к крушению всего замысла пушкинского спектакля на сцене Большого драматического театра. В особенности это роковым образом сказалось в постановке «Русалки», которую превратили в плохую феерию, с эстрадными ритмическими танцами русалок на зеленом ковре.

Театр под руководством С. Э. Радлова нашел верное сценическое разрешение «Каменного гостя», но очень неудачно поставил «Пир во время чумы». Здесь было много болезненного и неврастенического, «пир» напоминал оргию. Образ священника заслонил мужественный образ Вальсингама. Что касается «Моцарта и Сальери», то необходимо указать, что ленинградские критики, а также некоторые пушкинисты видели в этой работе Радлова очень своеобразное раскрытие драматургии Пушкина[29], хотя роль Моцарта была сыграна артистом Смирновым явно неудачно.

В Москве «маленькие трагедии» и «Русалка» были показаны в трех театрах: Государственный академический Малый театр показал в филиале имени Сафонова «Моцарта и Сальери», «Скупого рыцаря» и «Каменного гостя» в постановке М. С. Нарокова; Театр имени Моссовета поставил «Каменного гостя» (режиссер С. Г. Бирман) и «Моцарта и Сальери» (режиссер В. В. Ванин), Московский драматический театр показал «Русалку», «Каменного гостя» и «Скупого рыцаря» (постановка Ф. Н. Каверина).

И на московской сцене ни одному театру не удалось показать спектакля, одинаково удачного во всех своих частях. На одной и той же сцене одно удавалось, другое — нет, одно было верным, другое — фальшивым, одно — пушкинским, другое — глубоко ему враждебным.

Нельзя играть пушкинские трагедии без глубокого знания его творчества, его поэтики. Только зная, чувствуя отвращение Пушкина к мелодраматичности, «сценическим эффектам», «романтическому пафосу», театр сможет правильно воплотить образы его трагедий.

Но разве Соколова, игравшая Лауру (Театр имени Моссовета) в манере Оскара Уайльда и Ведекинда, разве Свободин (Московский драматический театр), игравший барона Филиппа с дурной подчеркнутостью каждого слова, жеста, представляли себе величайшую простоту, ясность, строгость и лаконичность пушкинских «маленьких трагедий»? Разве Вечеслов, игравший Дон Гуана в этом же спектакле, как фигляра и развратителя,—разве он представлял себе различие между Дон Жуанами Тирсо де Молина, Мольера и Пушкина? И все же некоторые актеры на московской сцене глубоко, верно воплотили образы пушкинских трагедий (Остужев, Светловидов в Малом театре, Гиацинтова, Берсенев в Театре имени Моссовета, Оленин в Московском драматическом театре). В их игре были подлинные пушкинские интонации. Порой они приближались к полному воплощению образов Филиппа, Лепорелло, Доны Анны, Дон Гуана и мельника.

А. А. Остужев играл старого барона верно, в полном согласии с замыслом Пушкина, с безошибочным ощущением пушкинского стиха, с большой эмоциональной впечатляемостью.

Овладеть всецело образом барона Остужеву помешал неудачный, слишком добродушный, стариковский грим и некоторая нервозность, заставившая его в излишне бурном темпе провести вторую половину знаменитого монолога в подвале. Зритель не успевает за артистом, слова звучат, но мысль, заключенная в них, не доносится, чувство захлестывает «думу», нарушая пушкинский «союз волшебных звуков, чувств и дум».

С. В. Гиацинтова играла Дону Анну с тем очарованием женственности, с той грацией «слабости» покоренного любовью сердца, на которую Пушкин указал ремаркой «слабо». У Гиацинтовой — Анны нет ничего общего с «командорством»: она проста, одинока, робка, простодушна. Говоря: «О, ты мне враг», Гиацинтова одновременно приближается к Гуану в порыве почти безотчетном, и в этом движении актриса раскрывает очарование Анны, ту «добродетель» честного, открытого сердца, перед которой Дон Гуан «в первый раз» преклонил «дрожащие колена». Ее уста еще повторяют внушенные ей слова: «Тогда бы я злодею кинжал вонзила в сердце», но ее добрые и грустные глаза уж говорят о другом — она не знала счастья с командором, и ей нечего прощать его убийце. Это подлинный пушкинский образ, и радостно сознавать,

что на советской сцене так прекрасно поняли и сыграли Дону Анну.

Впервые на этой цене сыграли верно и Дон Гуана — мы имеем в виду игру И. Н. Берсенева. Это не идеальный Дон Гуан, многого нет в свойствах таланта артиста — ни в звуках его холодноватого голоса, ни в его внешних данных — для воплощения этого образа с предельной законченностью и выразительностью. Но он дал ощущение подлинной, большой любви Дон Гуана к Доне Анне. Последняя сцена трагедии велась артистом с тем воодушевлением, с той силой и страстью, которые единственно могут оправдать слова Гуана: «Я весь переродился». Таков замысел Пушкина, и артист верно донес его до зрителя.

Светловидов с большим юмором, с подлинным комизмом воплотил образ Лепорелло. Умно и талантливо он раскрывает театральную природу этого типичного грасиосо испанского театра.

Ф. Каверин, режиссер несомненно талантливый, убежден, что каждая испанская женщина носит в чулке кинжал, и поэтому заставил свою Лауру именно из чулка извлечь его и броситься на Дон Карлоса. Его не смутил смех зрителей в трагических эпизодах «Каменного гостя», он уверен, что достиг цели, окончательно «дискредитировав» в их глазах Дон Гуана. Это, однако, не помешало ему очень вдумчиво поставить «Русалку» и приблизиться к народным истокам этой чудесной драмы. Каверин и его актеры — Оленин, Артемьева, Лилина и др.— очень верно почувствовали зерно этой трагедии и в очень простых формах сумели его передать, без ненавистных Пушкину «театральных преувеличений... без шарлатанства». В особенности хорош был Оленин в роли мельника, давший новую трактовку этого образа и подчеркнувший прежде всего его огромную любовь к дочери и неприязнь к княжескому двору («Когда князья трудятся!»).

Ф. Каверин также очень чутко вскрыл один из эпизодов в «Каменном госте». Бирман в Театре им. Моссовета и Нароков в филиале Малого театра, очевидно, не придали значения тому, что свое глубочайшее определение любви, как мелодии, Пушкин вложил в уста одного из гостей Лауры. Вот почему у них ее гости не только незначительны, но и явно завербованы из «золотой молодежи», ухаживающей за модной актрисой. Не таковы гости Лауры и сама она у Пушкина. Не сумев поднять своей Лауры (артистка Царева) до обаятельного образа Пушкина, Каверин все же окружил ее искренне восхищающимися ее игрой гостями, один из которых, напоминающий обликом Лопе де Вега, пишет ей на память стихи Пушкина о любви. Здесь есть та догадка, то сотворчество режиссера и актера с автором, которое Пушкиным никогда не отрицалось.

Этого не понял Нароков, заменивший сотворчество соавторством. За Пушкина он решил, что Сальери это Палестрина, представитель

«Борис Годунов». Сцена в келье
Пугачевский колхозный театр

духовной музыки, и дал изображение органа и распятия в комнате убийцы Моцарта. Наложив на лицо Сальери этот церковный грим, ассоциируя его образ с подвижниками христианских легенд, Нароков не только совершил ошибку историческую, но и ушел от темы Пушкина и данного им конфликта.

Незаконно дополняет Нароков Пушкина и тогда, когда заставляет Сальери игрой на фортепиано сопровождать свой монолог. Режиссер Нароков вообще не доверяет Пушкину-драматургу и даже в «Каменном госте» дополняет пение Лауры третьим романсом, заставляя предварительно ее гостей петь «Заздравный кубок» Пушкина. Напрасно! Пушкин точно знал, когда и кто должен петь и играть в его пьесах, и нет нужды прерывать или предварять его стихи ненужными вставками.

Не сумела режиссура всех трех театров дать появление статуи командора так, чтобы оно отвечало замыслу Пушкина. Вводя этот традиционный эпизод в свою трагедию, Пушкин, как мы видели выше, совершенно изменил его функцию и значение. Это не наказание за попрание божеских законов, как у Тирсо да Молина, это не ужас и смерть, как в опере Моцарта. Вот почему нет необходимости внушать зрителям «инфернальный страх», как это было когда-то задумано А. Бенуа в постановке МХТ. Но нельзя снимать знаменитый кивок головы командора при приглашении его Дон Гуаном, как это сделал Нароков, заменять ремарку Пушкина «проваливаются» ремаркой «тащит за руку», как это сделала Бирман. У Каверина Дон Гуан умирает у ног командора, это допустимо, но он умирает у него наказанным, а у Пушкина — торжествующим, не дрогнувшим, просветленным. Разница колоссальная. Напрасно также Нароков подменил голос командора голосом из-за кулис и заставил Лепштейна, игравшего Дон Гуана, при появлении статуи выхватывать шпагу, — он даже умирает у него со шпагой в руке. Уже Моцарт понял, что Дон Жуан Тирсо да Молина напрасно наносит удары кинжалом статуе, а Пушкин отбросил и то, что осталось у Моцарта, — страх после пожатия руки командора. Режиссеры этих трех спектаклей не сумели показать торжества пушкинского героя даже в минуту гибели.

Не нашла режиссура правильного подхода и к «Скупому рыцарю» и к «Моцарту и Сальери».

Вот отчего в постановке Ванина Моцарт — Калинцев и Сальери — Давидовский оказались так мелки и незначительны в их житейском правдоподобии, вот отчего и у Нарокова ни Мейер, ни Межинский не сумели передать то, что отделяет гения от посредственности и даже таланта.

Не нашла ремиссура и правильного подхода и к «Скупому рыцарю». Нароков вообще не увидел «рыцаря» и повел трагедию по линии «Скупого» Мольера, но его частично спасал Остужев. Каверин увидел средневековье, но во-время не заметил, что Свободин играет не рыцаря скупости, а жертву скупости, что совершенно не входило в замысел Пушкина.

И лишь одна Бирман увидела в трагедии трагедию, оставаясь, кроме сцен с Лаурой и финала, верной Пушкину в постановке «Каменного гостя».

О том, что актеры на сцене не умеют передавать музыку пушкинского стиха, пишут уже лет шестьдесят. Критик Флеров-Васильев писал об актерах спектакля «Каменного гостя» в 1877 году, что они «не слишком удачно справлялись с пушкинским стихом». А это были Федотова, Ленский и Пров Садовский. А. Кугель писал о пушкинских спектаклях 1899 года: «Со стихами дело обстоит безнадежно». К. С. Станиславский объяснял неуспех пушкинского спектакля в МХТ (1915) неумением владеть стихом.

Вот почему мы не будем здесь повторять эти обвинения, считая, что последние пушкинские спектакли не особенно радовали в этом отношении, хотя были моменты в игре Остужева, Гиацинтовой и Берсенева, когда пушкинский стих звучал в полной мере.

А. Н. Островский делил актеров на прекрасно «читающих» стихи и хорошо «говорящих» их и добавлял о последних: «а это-то и требуется в драме» (Д. Аверкиев). Щепкин, Мочалов, Шумский и Самарин говорили, т. е. «играли», стихи, В. Каратыгин только «читал», т. е. декламировал.

Сам Пушкин требовал, чтобы в устах актера «слова лились, как будто их рождала не память рабская, но сердце». Сам он читал «просто, но в высшей степени музыкально» (Керн), «выразительно, одухотворенно» (Пущин), «поэтически, увлекательно» (Погодин).

Исходя из этих замечаний, можно сказать, что у Остужева пушкинский стих, действительно, «лился» непосредственно, непринужденно, рождаясь из «сердца», а не из «памяти рабской», в то время как Лепштейн в роли Гуана как бы на глазах зрителей ставил свои цезуры, ударения, рассекая поэтическую речь Пушкина на ряд ямбических стоп. «Читали» свои стихи Давидовский, Вечеслов, Мейер и др., и «говорили» — Гианцинтова, Оленин, Светловидов и Берсенев.

В художественном оформлении пушкинских спектаклей во всех трех театрах режиссура не исходила из замечаний Пушкина, что «сценическая живопись требует кисти резкой и широкой». Художник В. Фаворский (Театр имени Моссовета), давший такие замечательные декорации к «Двенадцатой ночи», в «Моцарте и Сальери» и «Каменном госте» совсем ушел от живописи к очень сухому архитектурному оформлению, не передающему ни красочной Испании, ни своеобразия Вены конца XVIII века. Удачнее оформление художника М. Пикулина в спектакле, поставленном Кавериным, в особенности оформление «Русалки», где художнику удалось очень тонко и просто сочетать фантастику с реализмом.

Помимо ленинградской и московской сцены, «маленькие трагедии» Пушкина игрались и на сценах периферийных театров, в том числе в Ростове—труппой Государственного театра имени Горького под художественным руководством Ю. А. Завадского. В особен-

ности должен быть отмечен спектакль «Каменного гостя» в осетинском театре в г. Орджоникидзе. В работе над переводом этой трагедии приняли участие поэты и знатоки осетинского языка. Театр, одновременно показавший инсценировку «Цыган», очень тщательно готовился к пушкинскому спектаклю и, по отзыву Я. Лурье, достиг значительных результатов. «Пушкинский спектакль дал каждому актеру и театру в целом очень много. Желая полнее осмыслить образы «Каменного гостя», актеры осетинского театра впервые читали Тирсо де Молина и Байрона, по-новому подходили к творчеству Мольера... Таутиев прекрасно сыграл Дон Гуана... Так же мягко обрисован образ Доны Анны молодой актрисой Коряевой» [30].

Это проникновение Пушкина на национальные сцены очень знаменательно. По мере роста и укрепления национальных театров братских республик драматургия Пушкина займет в их репертуаре, без сомнения, почетное место, углубляя и расширяя их опыт.

Всего на периферийной сцене прошло за 1936—1937 годы двадцать девять новых постановок «маленьких трагедий» и две постановки «Русалки», из них одиннадцать «Скупого рыцаря», четыре «Моцарта и Сальери» и четырнадцать «Каменного гостя». Если добавить к ним сорок постановок «Бориса Годунова», то мы получим приблизительное понятие (не все постановки нашли отражение в печати) о той грандиозной волне пушкинских постановок, которая прошла по всей стране за последние годы и привлекла сотни тысяч зрителей, впервые видящих Пушкина на сцене.

Но пьесы Пушкина игрались не только на профессиональной сцене. Старая Россия знала «любительский» театр, дворянский, «благородный» и буржуазный, преимущественно городской, но все попытки создать такой же фабричный и крестьянский неизменно пресекались бдительным начальством. Только после Октябрьской социалистической революции началось у нас подлинное самодеятельное искусство и стала расти сеть рабочих и крестьянских театральных кружков и коллективов, охватившая собой ряд колхозных театров.

В пушкинский 1937 год на этой народной сцене прошел ряд его пьес, начиная со сцен «Бориса Годунова» и «маленьких трагедий» и кончая инсценировками его произведений.

Вот типичный для всей сети колхозных самодеятельных сцен театр в селе Страхове, о котором рассказывал на страницах «Правды» А. Эрлих: «За время своего существования этот кружок колхозников сыграл «Бориса Годунова», «Цыган» и ряд пьес других авторов. В юбилейный пушкинский год он играл «Русалку» и «Скупого рыцаря». С. Дурылин, собиравший сведения о репертуаре этих театров, отметил, что особенное увлечение Пушкиным проявилось на самодеятельной сцене в 1936—1937 годы.

«Можно с уверенностью сказать, что самодеятельный театр сделал опыт инсценировки всего Пушкина от «Утопленника» до «Капитанской дочки», от «Братьев разбойников» до «Барышни-крестьянки». На родине стахановского движения, на шахте имени Сталина драмкружок рабочего клуба показывает «Каменного гостя» и сцены из «Бориса Годунова»... Исключительным успехом пользуется «Сцена в корчме»... без нее обходится редкий из пушкинских спектаклей. Зритель заведует репертуаром самодеятельного театра—и этот заведующий включил в этот репертуар всего Пушкина»[31].

Включение Пушкина в число авторов, наиболее любимых самодеятельной массовой советской сценой, перекликается с той волной инсценировок его произведений, которая прокатилась по всем театрам страны в юбилейный год. Советскому зрителю и актеру, помимо пьес Пушкина, хочется видеть и играть наиболее популярные из его произведений. На ленинградской сцене играли «Повести Белкина», на московской — «Цыган», «Дубровского» и «Пиковую даму», на периферийной — «Капитанскую дочку» и ряд других инсценировок.

Из возобновленных опер наиболее яркой была постановка «Руслана и Людмилы» Глинки на сцене Государственного академического Большого театра Союза ССР в Москве в постановке С. А. Самосуда. Опера шла под знаком еще большего раскрытия пушкинских мотивов.

Из балетных инсценировок центральной по своему значению явилась постановка «Бахчисарайского фонтана» (музыка Б. В. Асафьева, сценарий Н. Д. Волкова). И в Ленинграде и в Москве эта попытка по-новому продолжить опыты Дидло и Глушковского над поэмами Пушкина встретила горячее сочувствие зрителей и поддержку в печати. Впервые за всю историю пушкинских балетных инсценировок «Бахчисарайский фонтан» предстал перед зрителем в очень близкой замыслу поэта форме. Авторы бережно отнеслись и к развертыванию фабулы поэмы и к общему ее романтическому колориту. В этом же плане, хотя и менее удачно, была осуществлена теми же авторами балетная инсценировка «Кавказского пленника».

Другая инсценировка (в московском балетном театре В. Кригер) отошла от «Цыган» Пушкина и была решительно осуждена критикой за ее нежелание считаться со строем этой поэмы, в которой, согласно байронической поэтике, причины бегства Алеко из города даны без конкретной детализации, но на фоне принципиального и глубокого конфликта с буржуазной культурой. Театр и его инсценировщики заменили этот социальный конфликт личным конфликтом Алеко с прекрасной «дамой», которая на пуантах объясняла Алеко достаточно убедительно, что она его больше не любит. В отчаянии Алеко бежит из города и попадает в цыганский табор. Эта подмена пушкинского замысла привела к крушению спектакля.

Те же «Цыганы» были поставлены дважды, в двух редакциях,

на сцене московского цыганского театра «Ромэн». Поэма вернулась на ту почву, на которой она зародилась, и игралась она на подмостках театра, рожденного революцией. Этот факт был бы немыслим в старой России. Лишь в советскую эпоху родился цыганский театр. Встреча с Пушкиным оплодотворила его актеров радостным воплощением столь родных для них образов. Спектакль в первой редакции шел на цыганском языке с русским «чтецом». Во второй редакции стихи Пушкина были переданы актерам, которые лишь в массовых сценах пользовались цыганским языком.

Таковы те пушкинские спектакли, которые прошли на советской сцене за последние годы. Их урок в высшей степени поучителен.

Прежде всего оказался глубоко верным и плодотворным основной принцип пушкинской театральной поэтики, воплощенный в вопросе: «Где зрители, где публика?» Этот народный массовый зритель не только всецело принял пушкинские спектакли, но сам диктовал театрам свою волю видеть Пушкина на сцене. Зритель сам играл в его пьесах и инсценировках на самодеятельной сцене, впервые разнося звучащее пушкинское слово по всем закоулкам необъятной советской страны.

На юбилейных спектаклях мог быть проверен еще один из принципов поэтики Пушкина — верность актера замыслу поэта, как первого условия рождения подлинного вдохновения. Только те спектакли, в которых актеры оставались верными Пушкину, оказывались на высоте пушкинских «дум» и «чувств», обогащая самих исполнителей. Наибольший успех имели и те инсценировки, в которых их авторы оставались верны планам и замыслам пушкинских произведений.

В той же мере может извлечь для себя полезный урок из пушкинских спектаклей и советская режиссура. Она одерживала победы тогда, когда шла за замыслами самого Пушкина и опиралась прежде всего на актера, а не на внешние приемы и «сценические эффекты», столь ненавистные поэту, и терпела поражения, когда противопоставляла его замыслам свой план, свой произвол, не доверяя Пушкину как драматургу.

Основной же вывод, который мы можем сделать из этих пушкинских спектаклей, таков: советский театр вполне вооружен, и идейно и художественно, для должного сценического воплощения пушкинских драм. Во всех театрах были моменты, и актерские и режиссерские, свидетельствующие о том, что только в нашу эпоху пушкинская драматургия находит ту сцену и тот зрительный зал, которые могут всецело осуществить его чаяния о подлинно народном театре больших идей, глубоких страстей и верных характеров. Для этого надо только работать над его драматическими шедеврами с той же настойчивостью, упорством и требовательностью, с какими работал он сам.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Театр Пушкина, таким образом, шире и глубже, чем это обычно думают. Он включает в себя не только его драматургические произведения и замыслы, но и систему взглядов, и драматические элементы южных поэм, и театральные строфы «Евгения Онегина», и воздействие на становление жанра исторической трагедии в русской драматургии, и отношение к ряду деятелей театра, начиная с Шаховского, Катенина, Семеновой и Истоминой и кончая Гоголем и Щепкиным.

Театральные интересы Пушкина, как мы видим, выходят далеко за рамки его драматургических опытов. Он откликается почти на все события своей эпохи. Реагирует на полемические комедии, направленные против Карамзина и Жуковского. С тревогой следит за постановкой «Ревизора» на московской сцене и радуется успеху Глинки в «Иване Сусанине».

В галлерее русских классических писателей нет ни одного автора, равного Пушкину по глубине его заинтересованности в судьбах русского театра. Не говоря уже о Карамзине и Жуковском, но даже Гоголь не был взволнован оторванностью современного ему театра от народного зрителя в той степени, в какой это переживал Пушкин.

Ни у кого из них нет также такой разработанной театральной поэтики, как у Пушкина. Становление русской реалистической школы и в драматургии и в игре актеров на многие годы задержалось бы, не будь мощного воздействия Пушкина, влиявшего не только своими драмами, но и глубоко продуманными взглядами на природу театра. И если М. С. Щепкина считают по праву реформатором русской сцены, то в значительной степени на свой творческий подвиг Щепкин был вдохновлен общением с Пушкиным.

Он же первый в русской литературе не только опроверг классическую систему Расина и Корнеля, но и повлиял на судьбы отечественного театра, указав ему единственный путь, способный

привести его к встрече с широким зрителем,—«народные законы драмы Шекспировой». Это было написано и сказано в то время, когда не только подлинного, но даже близкого к оригиналу Шекспира не было на русской сцене. Со времен Екатерины II и Сумарокова до Гнедича, Висковатого и Шаховского перекраивали творения Шекспира с переделок Дюси и откровенно «аранжировали» их для русского зрителя.

И не случайно в советской стране совпало обращение к Шекспиру и его театру с интересом к Пушкину-драматургу. Глубочайшая народность Шекспира могла раскрыться лишь на народных подмостках в той же степени, в какой величайшая связь Пушкина с русским народом и его преданиями и чаяниями раскрылась лишь в общении с ним многомиллионного советского читателя и зрителя.

И все же Пушкин не стал Шекспиром, хотя уже Мицкевич в своем некрологе применил к нему, слегка изменив, стих из «Энеиды»: «И ты будешь Шекспиром, если судьба дозволит», имея в виду его работы в области драмы, если бы он не был убит. Мы знаем,— и это было нашей основной задачей в этой книге,—какая «судьба» встала между Пушкиным и тем народным зрителем, который родил Шекспира. Нарочитый провал «Моцарта и Сальери» и запрещение «Бориса Годунова» для сцены отторгнули Пушкина от общения даже с тем «малым» зрителем, которого имел Гоголь. Но если Гоголь гневно отвернулся от российского театра, не понявшего его «Ревизора», то Пушкин до конца своей жизни стремился «преобразовать» этот театр своими замыслами и воздействием на его драматургов и актеров, ставя перед ними прежде всего задачу создания народной трагедии, способной отразить страсти, «суждения площади» и «наречие, понятное народу». И в этом его величайшая заслуга перед русским театром и нашей эпохой, единственно оказавшейся способной «расставить свои подмостки» по всей советской стране.

Мы проследили в этой книге обширность и длительность драматургических опытов и театральных интересов Пушкина. Попутно мы вскрыли ошибочность прочно укоренившегося в пушкиниане мнения об «охлаждении» Пушкина в тридцатых годах к вопросам драматургии и театра. Мы можем сослаться при этом на мнение В. Г. Белинского, цитатой из статьи которого «Разделение поэзии на роды и виды» (1841) уместнее всего закончить наше исследование:

«Наша русская трагедия с Пушкина началась, с ним и умерла. Его «Борис Годунов» есть творение, достойное занимать первое место после шекспировских драм... Последние же его произведения показывают, что он решительно обращался к драме, но смерть застала его в то время, как его гений созревал для драмы — и страдальческая тень его унесла с собою:

Святую тайну. И для нас
Погиб животворящей глас».

ПРИМЕЧАНИЯ

К главе I

ДЕТСКИЕ ГОДЫ

[1] П. В. Анненков, со слов сестры Пушкина, Ольги Сергеевны Павлищевой, приводит французскую эпиграмму, которую Пушкин написал после «провала» своей комедии. В переводе она гласит: «Скажи, за что партер освистал моего «Похитителя»? Увы! За то, что бедный автор похитил его у Мольера» (см. «Материалы к биографии А. С. Пушкина», 1855).

[2] П. А. Каратыгин, Записки, т. II, изд. «Академия». 1930. «Воспоминания А. М. Каратыгиной».

[3] П. И. Бартенев, Александр Сергеевич Пушкин. «Московские ведомости», 1854, № 71.

[4] П. А. Вяземский в своей статье «Тальма» (собрание сочинений, т. I, стр. 309) приводит письмо Тальма к В. Л. Пушкину, в котором он назначает свидание у княгини Долгоруковой.

[5] До какой степени москвичи были взволнованы предстоящими гастролями Жорж и Дюпора, свидетельствуют слова одного из театралов в «Вестнике Европы» за 1809 год: «Они едут! Они уже здесь», — говорили в театре и в собраниях; это значит, что все нетерпеливо сих господ ожидали». Могла ли остаться в стороне от такой «ажитации» театральная семья Пушкиных, и в том числе уже десятилетний Пушкин?

[6] В. А. Жуковский, Сочинения, изд. 8-е, П., 1885, т. V, «Московские записки».

[7] «Русский вестник», 1810, № 2.

[8] Батюшков, Сочинения, под редакцией Л. Н. Майкова и В. Н. Саитова, 1887, т. I.

[9] «Труды Я. К. Грота», т. II, 1901.

[10] Е. П. Янькова, Рассказы бабушки, записанные Д. Благово, П., 1885.

[11] В. А. Михайловский, Хроника московских театров. «Ежегодник императорских театров», 1914, вып. 2.

[12] «Неизданный Пушкин». Собрание А. Ф. Онегина, М.—П., 1923.

[13] «Драматический альбом», М., 1850.

К главе II

ЛИЦЕЙ

[1] В письме к брату Льву Сергеевичу в 1822 году из Кишинева Пушкин пишет: «Слышу отсюда драммоторжественный рев Глухарева». С. П. Жихарев в своих известных «Записках современника» передает отзыв трагика Яковлева о внешности и манерах Глухарева, уверявшего, что роль Тезея принадлежит ему: «Мужик большой, статный, красивый, — говорил Яковлев, — чем не Тезей? Ведь передали же ему оперную роль Ильи-богатыря: там по крайней мере надобно сражаться с разбойниками да ломать деревья, а тут и того нет».

[2] «Труды Я. К. Грота», 1901, т. III.

[3] Что не исключает и того, что Пушкин мог ценить этот шедевр театрального памфлета и за его политическую направленность и осмеяние гатчинских немцев.

[4] «Алексей Семенович Яковлев» в «Ежегоднике императорских театров» за сезон 1893/94 г., кн. 1-я.

[5] Там же.

[6] Впоследствии Жуковский в письме к Гоголю писал о молодом Пушкине: «Когда ему было восемнадцать лет, он думал как тридцатилетний человек: ум его созрел раньше, чем характер. Это часто поражало нас с Вяземским, когда он был еще в лицее».

[7] Таким образом, Шаховской «преследовал» молодого Пушкина даже в лицее, так как и «Ссора двух соседей» принадлежит его перу.

[8] Пушкин, Сочинения, под редакцией С. А. Венгерова, т. I.

[9] Говоря о первом театральном журнале Шаховского, не надо забывать, что не он был пионером в этой области. Еще в октябре 1784 года вышла первая и единственная книжка журнала, посвященного всецело театру и издававшегося актером немецкого петербургского театра Зауервейдом, под названием «Russische Theatralien».

К главе III

«ПОД СЕНИЮ КУЛИС»

[1] П. Е. Щеголев, «Зеленая лампа», в сб. «Пушкин и его современники», вып. VII, 1908, и Б. Л. Модзалевский, К истории «Зеленой лампы», в сб. «Декабристы и их время», т. I, изд. Общества политкаторжан, М., 1928.

[2] Его перу принадлежит перевод комедии Бомарше «Свадьба Фигаро» и ряд других переводов комедий, опер и водевилей: «Бронзовая голова» (1818), «Страсть сватать» (1819), «Фернанд Кортец» (1820), «Деревенский поэт» (1821), Два брата» (1823), Гюльнара» и др.

[3] С. Данилов, Постоянные публичные театры в Петербурге в XIX веке, во временнике «О театре», вып. III, 1929.

[4] Р. М. Зотов, Записки, «Исторический вестник», 1896, № 6—7—8.

[5] В. А. Лебедев. «Журнал театральный артиста Андрея Каратыгина, во временнике «О театре», вып. II.

[6] Пушкин впоследствии называл в письмах этого Денисевича «театральным майором» (письмо его к Катенину от 12 октября 1825 г. из Михайловского).

[7] В письме к Колосовой, упоминая о намерении Шаховского инсценировать пушкинскую поэму, Катенин пишет, что он «готовится потешить романтиков «Бахчисарайским фонтаном» («Русская старина», 1893, № 3—4).

[8] А. А. Шаховской рассказал о своем превращении из француза в «русского» в предисловии к опыту написания всеобщей истории театра: «...я возвратился из Франции совершенно русским драматургом, страшно желающим обрусить все, что найдется хорошего в чужих театрах» («Пантеон русского и всех европейских театров», 1840, ч. 2-я).

[9] «Письма П. А. Катенина к Н. И. Бахтину», СПБ, 1911.

[10] «Н. И. Гнедич. Несколько данных для его биографии по неизданным источникам. Сообщил П. Тихонов». Изд. 2-го отд. импер. Академии наук, 1884.

К главе IV

ГОДЫ СТРАНСТВОВАНИЯ

[1] «Московский телеграф», 1832, № 19, «О сочинениях Жуковского».
[2] Л. Майков, Князь Вяземский и Пушкин об Озерове, в его книге «Пушкин», изд. Л. Пантелеева, 1899.
[3] А. Слонимский в комментариях советского академического издания сочинений Пушкина (т. VII), Б. Мейлах в статье «Пушкин и литературная борьба декабристов» («Литературный современник», 1935, № 10) и др.
[4] «Литературное наследство», 1933, № 9—10. «Литературное наследство Я. Б. Княжнина».
[5] С. Гессен, Пушкин в Каменке, «Литературный современник», 1935, № 1.
[6] Альманах «Сегодня», М., 1927, № 2.
[7] Это не исключает возможности использования Пушкиным для своей темы материала одной из пьес тогдашнего репертуара, построенной на близком сюжете, будь то «Игрок» Реньяра или пьеса «Исправленный игрок», переведенная с немецкого П. Н. Титовым, которая шла в сезон 1812 года на петербургской сцене (Арапов, «Летопись русского театра»). Возможно, что именно эта пьеса была в репертуаре того немецкого бродячего театра, на спектаклях которого бывал Пушкин в Кишиневе.
[8] «Московский вестник», 1828, № 8.
[9] Возглас «фора» передает чувство восхищения зрителей, но не требование повторить номер. На это впервые указал В. Одоевский в «Московском телеграфе» (1825, № 4). Он же предложил для требования повторения номера или арии ввести возглас «бис», ссылаясь на практику итальянских и французских театров.
[10] Л. Гроссман, Пушкин, изд. «Современные проблемы», М., 1928.
[11] И. А. Горновский, К столетию театральных представлений в Одессе, библиотека журн. «Театр и искусство», 1905, № 8.

К главе V

«БОРИС ГОДУНОВ»

[1] Н. В. Дризен, Драматическая цензура двух эпох, изд. «Прометей».
[2] «Старина и новизна», 1903, кн. 6-я, стр. 4.
[3] О невежестве Бенкендорфа писал хорошо знавший его барон М. А. Корф в своих «Записках» («Русская старина», 1899, № 12): «Он имел самое лишь поверхностное образование, ничему не учился, ничего не читал и даже никакой грамоты не знал порядочно». О Николае I Пушкин писал М. П. Погодину: «Государь спросил, кого же мне надобно, и при вашем имени было нахмурился (он смешивает вас с Полевым; извините великодушно: он литератор не весьма твердый)». В своем «Дневнике» он записал замечание «кого-то» (по мнению комментаторов, это было зашифрованное наблюдение самого Пушкина) о том, что в государе «много прапорщика и мало Петра Великого».

А. О. Смирнова в своих «Записках» приводит следующую сцену: «Государь перебил разговор. Я ему напомнила о Гоголе, он был благосклонен. «У него есть много таланту драматического, но я не прощаю ему выражения и обороты слишком грубые и низкие». — «Читали вы «Мертвые души»?» — спросила я. «Да разве они его? Я думал, что это Соллогуба».
[4] Фаддей Булгарин, Театральные воспоминания моей юности, журнал «Пантеон русского и всех европейских театров», 1840, ч. 1-я.
[5] «Помощь голодающим», М., 1892, стр. 254—257. Адресат неизвестен, но это скорее всего В. Каратыгин, мнение которого о «Борисе Годунове», возможно, сложилось под воздействием этого письма.
[6] В. Г. Белинский, Собр. соч., под редакцией С. А. Венгерова, т. I, 1900.

[7] «Записки Р. М. Зотова», Исторический вестник», 1896, № 6—12.

[8] В. Т. Нарежный, Избранные романы, вступительная статья В. Ф. Переверзева. «Сочинения и переводы» А. Н. Баженова, т. I. Мнение В. Каллаша о желании Нарежного в этой трагедии подражать «Разбойникам» Шиллера ничем не мотивировано.

[9] Замечательно совпадение этого пушкинского «студента» с оценкой Белинским этой же драмы Хомякова: «Герой драмы — идеальный студент на немецкую стать» («Русская литература в 1843 году»). Через год Белинский повторяет ту же характеристику: «Самозванец и Ляпунов г. Хомякова говорят, кажется, по-русски, а между тем оба они — какие-то романтические мечтатели двадцатых годов XIX столетия, следовательно, нисколько не русские начала XVII века. А между тем, эта трагедия написана после «Бориса Годунова» Пушкина» («Русская литература в 1844 году»). Письмо Пушкина к Языкову напечатано впервые в 1844 году, и Белинский его не знал, повторяя почти буквально пушкинскую характеристику драматургии Хомякова.

[10] М. Погодин, Из воспоминаний о Пушкине, «Русский архив», 1865, стр. 1248.

[11] «Исторический вестник», 1880, № 8.

[12] Этот интерес к истории Смутного времени в начале 20-х годов вышел за рамки декабристских кругов, захватив даже членов консервативной Российской академии, пожелавших по-своему осмыслить эпоху. В письмах А. Е. Измайлова к И. И. Дмитриеву («Русский архив», 1871, № 7—8) сообщается под рубрикой 15 января 1823 года: «Вчера был на торжественном собрании Российской академии... Потом почтеннейший историограф нам прочитал два весьма любопытные отрывка из XI тома своей истории: 1) о убиении царевича Димитрия, 2) о избрании на царство Бориса Годунова».

[13] В. Клейн, Угличское следственное дело о смерти царевича Димитрия 15 мая 1591 года, М., 1913.

К главе VI

«МАЛЕНЬКИЕ ТРАГЕДИИ»

[1] Сергей Бертенсон, Дед русской сцены, П., 1916. Приводим его формулировку отношений Пушкина и Сосницкого: «Вполне возможно, что благодаря дружеским связям с многими представителями литературы Сосницкий стал близок с Пушкиным, но литературные данные не дают этому никакого строго определенного подтверждения».

[2] Чинтио впоследствии превратил свою новеллу в драму. См. статью М. Н. Розанова «Итальянский колорит в «Анджело» Пушкина» в «Сборнике статей к 40-летию ученой деятельности академика А. С. Орлова», изд. Академии наук СССР, 1934.

[3] Указание М. П. Алексеева в новом академическом издании сочинений Пушкина на то, что Пушкин смешал арию из «Свадьбы Фигаро» с арией из «Дон Жуна», оказалось ошибкой самого комментатора. См. статью А. Дермана в «Литературном критике», 1936, № 1.

[4] Н. Арденс, Пушкин и музыка, «Новый мир», 1936, № 12.

[5] Указание И. Лапшина в его статье «Пушкин и русские композиторы», «Орфей», кн. 1-я, 1922.

[6] Луи Виардо, Подлинная рукопись моцартова «Дон Жуана», «Музыкальный и театральный вестник», 1856, № 10.

[7] «Беседы в обществе любителей российской словесности», 1871, № 3, предисловие к переводу «Дон Жуана» Мольера В. Родиславского; «Музыкальный и театральный вестник», 1886, № 6—10, статья К. Званцева «Библиография Дон Жуана». Есть основание думать, что эта библиография не полна и что количество театральных вариаций темы о Дон Жуане значительно больше.

[8] «Музыкальный и театральный вестник». 1856, № 27.

[9] Насколько этот финал не ограничен для Моцарта, указывает Улыбышев в своей книге о Моцарте: «Да Понте, искусный литературный работник, отлично знавший публику своего времени... рассудил, что ожидания покажутся не оправданными, если наказание не будет показано».

К главе VII

«РУСАЛКА»

[1] С. М. Бонди считает, что «впервые на «Дунайскую фею» Генелера, как на источник «Русалки» Пушкина, указал И. Жданов в сборнике «Памяти Пушкина». Но этот сборник со статьей Жданова подписан к печати 28 апреля 1900 года, в то время как статья А. Суворина с тем же указанием в его сборнике «Педделки «Русалки» Пушкина» помечена 23 марта того же года. Жданов пишет о Генслере, Суворин — о Кауэре. Но оба они говорят о той же «Днепровской фее».

[2] Опера Даргомыжского «Русалка» не имела успеха в первые годы постановки (1856—1859) и лишь в 60-х годах была поднята на щит народнической критикой. Об этом сам композитор пишет: «В 1856 году «Русалка» стала даваться с той же обстановкой, с невероятным, загадочным успехом: дело времени». Демократические зрители этой эпохи верно почувствовали в ней народную драму, сюжетом которой Даргомыжский всецело обязан Пушкину.

[3] Мы приводим этот монолог в транскрипции Д. Якубовича.

[4] Эту подробность Пушкин позаимствовал из либретто «Днепровской русалки», но тот факт, что из немногих деталей, взятых им, именно эта перенесена почти в неприкосновенности, свидетельствует о важном значении, какое придавал ей поэт.

Очень любопытно совпадение Пушкина с Поповым в характеристике враждебного отношения крестьянина Мирона и мельника к дворянам. У Попова Мирон поет:

Боярская
забота —
Пить, есть, гулять
и спать;
И вся их в том
работа,
Чтоб деньги
обирать.

У Пушкина мельник говорит почти то же самое про князя:

Да, верь ему. Когда князья трудятся,
И что их труд? Травить лисиц и зайцев,
Да пировать, да обижать соседей.

Возможно, что Пушкин знал эту оперу Попова. Об его прекрасной осведомленности в области старой русской комедии и оперы свидетельствует выбор для эпиграфов «Арапа Петра Великого» цитаты из оперы Аблесимова «Мельник — колдун, обманщик и сват»:

Я тебе жену добуду,
Иль я мельником не буду.

[6] О необходимости именно такого окончания сцены писал Валерий Брюсов еще в 1902 году в «Русском архиве» (№ 2), уже тогда обратив внимание на перепланировку, задуманную Пушкиным.

[7] Эту оперу Крылова и Кавоса сравнивали с «Днепровской русалкой» Краснопольского. Известны стихи по этому поводу директора театра Нарышкина:

Сравненья критиков двух опер очень жалки:
Илья сто раз умней Русалки.

К главе VIII

«СЦЕНЫ ИЗ РЫЦАРСКИХ ВРЕМЕН»

[1] Из статей «Сочинения Пушкина», печатавшихся в «Современнике», 1855, т. 49, 50, 54 и 52. Тут же Чернышевский опровергает мнение Анненкова о том, что это был только «план» драмы, чем и объясняется его «сухость». Даже сам Пушкин, пишет он, «не мог бы ни прибавить, ни изменить тут ни одного слова, не испортив или не ослабив своей прекрасной драмы». Этим замечанием Чернышевский опередил выводы современного научного пушкиноведения на восемьдесят лет, так как лишь в советскую эпоху утвердилось мнение о том, что в «Сценах» Пушкина мы имеем дело не с планом, а с почти законченным текстом, не имеющим лишь окончания.

[2] «Пушкин и его современники», вып. XVI, А. Егоркин, Пушкин и цензура.

[3] «Театр», 1937, № 1. Б. Мейлах, «Сцены из рыцарских времен».

[4] Энгельс, Диалектика природы, ИМЭ, Гиз, 1931, стр. 108—110.

[5] К. Маркс и Ф. Энгельс, Коммунистический манифест, Соч., т. V, ИМЭ, Госиздат, 1929, стр. 485—486.

[6] К. Маркс и Ф. Энгельс, Г. Фр. Даумер «Религия нового века», Соч., т. VIII, ИМЭ, Госиздат, 1930, стр. 266—270.

[7] «Литературное наследство», 1932, кн. 3-я стр. 15—72.

[8] Там же.

[9] Опубликована впервые в Париже в 1842 году в сборнике пьес французского театра. Отрывок приведен по переводу, сделанному Бенедиктом для постановки в «Старинном театре» (1907). Напечатан в «Хрестоматии по истории западноевропейского театра» (ГИХЛ, М., 1937). Народные истоки фарса Адама де Ла-Аль подтверждаются аналогичными чертами народных фарсовых площадных представлений, в которых осмеивалась феодальная знать. В мистерии также часто вставлялись подобные фарсы, и один из судебных документов этой эпохи, опубликованный в той же «Хрестоматии», гласит: «Указанные лица, играя упомянутый фарс, произносили в рифмах многие слова и изречения, затрагивавшие и казавшиеся в некотором роде упреком, насмешкой или издевкой против чести нашего государя, короля, монсеньора дофина и их слуг».

[10] «Сборник статей к 40-летию научной деятельности академика А. С. Орлова», Ленинград, 1934, Д. Якубович, Трагедия В. Скотта «Дом Аспенов» и пушкинский романс о «Рыцаре бедном». Д. Якубович в этой статье устанавливает независимость пушкинского замысла от этой трагедии Вальтера Скотта, хотя и подчеркивает знакомство поэта с этим драматургическим опытом.

[11] Цитируется по переводу А. Лютера в книге «Фридрих Максимилиан Клингер. Жизнь, деяния и гибель Фауста», Москва, 1913, изд. К. Ф. Некрасова. Здесь же упоминается о «Монахе, который изобрел порох», и здесь же само слово «артиллерия» вводится в описание пира у Сатаны: «Звенели кубки, трещали души грешников под острыми зубами, под грохот адской артиллерии пили за здоровье Сатаны...» Возможно, что цикл «адских рисунков» Пушкина был сделан при чтении этого романа Клингера. О личном знакомстве П. А. Вяземского с Клингером см. в «Остафьевском архиве», т. 1, стр. 494.

К главе IX

ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ЗАМЫСЛЫ

[1] «Граф Нулин». Цитируется в публикации М. А. Цявловского «Пушкин по документам Погодинского архива», «Пушкин и его современники», выпуск 19—20.

[2] Л. Майков, Пушкин, СПБ, 1899. Статья «Воспоминания Шевырева о Пушкине».

[3] Мы воспроизводим текст по последней публикации в VII томе советского академического издания сочинений Пушкина, с устранением одного лишь слова в пятой, неоконченной строке третьего отрывка «не мчится». Начатая строка должна была быть продолжением реплики служанки, развивая рассказ ее о том, как ждали жениха. Мы пишем «служанка», а не «горничная», руководствуясь тем, что и Лиза в «Горе от ума» названа автором в списке действующих лиц «служанкой».

[4] На эту особенность комедии обратили внимание все писавшие о «Горе от ума». См. подробно об этом в книге Пиксанова «Творческая история «Горе от ума», Госиздат, 1928, стр. 160—172. Анализу стиха в «Горе от ума» посвящена работа В. А. Филиппова «Проблемы стиха в «Горе от ума», М., 1926.

[5] Снимок с этой страницы с отметками Пушкина, а также обстоятельный комментарий Якубовича помещены в VII томе советского академического издания сочинений Пушкина.

[6] В VII томе советского академического издания сочинений Пушкина в заглавии и оглавлении этот набросок Пушкина обозначен «переводом из К. Бонжура», хотя сам комментатор пишет о «переделке IV сцены» и о «проекте переработки пьесы Бонжура» и т. д. Обозначение этого замысла «переводом», таким образом, явно неточно.

[7] «А. С. Пушкин и П. В. Нащокин», «Русская старина», 1881, № 8. Пьеса Ленского «Хороша, и дурна, и глупа, и умна» шла впервые на московской сцене 15 сентября 1833 года, и в ней участвовали Щепкин, Ленский, Живокини, Бантышев, Репина и Кавалерова. Опубликована она в книге «Оперы и водевили, переведенные с французского, Дмитрия Ленского», часть 3-я, М., 1836. В ней, действительно, все действующие лица носят совершенно русский характер, а быт провинциального помещичьего дворянства передан очень близко к русской действительности. Источником этой переделки была комедия Скриба «La demoiselle à marien».

[8] По догадке Д. П. Якубовича, «Жизнь игрока» Дюканжа повлияла на замысел «Пиковой дамы» Пушкина — см. «Литературный современник», 1935, № 1, «Литературный фон «Пиковой дамы». Об этой пьесе Пушкин вспоминает в письме к Плетневу от 13 августа 1830 года: «Жизнь жениха тридцатилетнего хуже 30-ти лет жизни игрока».

[9] А. И. Белецкий. Народная драма о Фаусте. «Записки неофилологического общества при императорском С-Петербургском университете», вып. 4, 1912.

[10] Совпадение этих открывков со сценой ада, имеющейся в повести Клингера, до сих пор не освещено в пушкиниане, а между тем оно очень разительно. В «Фаусте» Гете нет сцены в аду, в то время как стихи Пушкина:

Сегодня был у сатаны...
На именины мы званы...
Смотри, как эти два бесенка
На кухню тащат поросенка,—

очень напоминают слова Клингера: «Сатана, повелитель ада, оповестил всех падших духов на земле и преисподней, что он дает сегодня блестящее празднество... Другая толпа этих несчастных в поте лица своего возилась в огромной адской кухне, готовя снадобья для своих строгих господ... Звенели кубки, трещали души грешников под острыми зубами, под грохот адской артиллерии, пили за здоровье Сатаны, Фауста, всех властителей деспотов и могучих грешников земли». И если у Клингера черти для угощенья гостей готовят папу, то у Пушкина черти в котле варят царей («посмотри, уха, щуки ли цари — о вари, вари»).

О том впечатлении, которое производил клингеровский «Фауст» на современников и друзей Пушкина, свидетельствуют следующие строки в письме Н. М. Языкова к А. М. Языкову в ноябре 1828 года: «Я прочел недавно Клингерова «Фауста»; он мне очень понравился и, может быть, сильнее на

меня подействовал в некотором смысле, чем Гетов» («Языковский архив», вып. 1, 1913).

[11] Любопытно, что Людвиг Берне, откликаясь в своих «Парижских письмах» (письмо от 15 марта 1831 года) на спектакль «Папессы Иоанны» на водевильной сцене, писал о правдоподобии этого сюжета: «Народ имел такое представление об испорченности римско-католической церкви, что считал все возможным, а возможное считал за истину». Берне имел в виду водевиль Симонена и Нетеля, поставленный 15 января 1831 года в театре «Амбигю-Комик».

К главе X

ТЕАТРАЛЬНАЯ ПОЭТИКА

[1] Письмо Жуковского к Д. В. Дашкову, «Русский архив», 1868, № 4—5. Любопытно, что в эту же хрестоматию Жуковский предполагал включить и перевод «Димитрия Самозванца» Шиллера «теми же стихами, как и в оригинале, ямбами без рифм. Наши критикусы зарычат, но пусть рычат».

[2] Одним из первых сообщений по истории русского театра было краткое известие о театральных в России представлениях от начала их до 1768 года Я. Штелина («С.-Петербургский вестник», 1779, перевод). Затем появились «Записки, принадлежащие к истории российского театра» А. Ф. Малиновского («Сборник некоторых театральных сочинений, с успехом представленных на московском публичном театре», 1790; перепечатано в «Северном архиве» под заголовком «Историческое известие о российском театре» (1822, № 4). В 1808 году в «Драматическом вестнике» (ч. 1-я, стр. 49) появилась небольшая статья «О начале театра в России», подписанная неким Л. В «Отечественных записках» (1822, № 32 и 1823, № 35) была напечатана статья Сумарокова «О российском театре от начала оного до конца царствования Екатерины II». И, наконец, в «Русской Талии» на 1825 год Н. Греч опубликовал статью «Исторический взгляд на русский театр до начала XIX столетия». Все эти статьи перепечатывали сообщения предыдущих авторов, и в них везде фигурирует трагедия Софьи Алексеевны, появившаяся из сообщения Штелина. Даже в позднейшей книге Алексея Веселовского «Старинный театр в Европе» (1870) упоминается та же трагедия («Екатерина-мученица») и та же царевна. Лишь П. О. Морозов в своей книге «История русского театра до половины XVIII века» (1889) опроверг эту легенду.

[3] Алексей Веселовский указывает на «исключительную замкнутость духовных представлений в Заиконоспасской академии и на придворной московской сцене». П. О. Морозов пишет о театре Грегори: «Зрители комедийного действа были все приближенные царя». В. Н. Перетц замечает: «Московские люди сторонились от церковной и школьной драмы». Последний исследователь и группа его учеников отрицают театральный характер сцен, разыгрывавшихся скоморохами, и не считают их «актерами», в то время как Морозов, Забелин и Варнеке одинаково считали их «первыми профессиональными русскими актерами» (Варнеке), «творцами бродячих народных спектаклей, начиная с кукольных комедий и оканчивая небольшими сценическими представлениями» (Забелин), «скоморошьи ватаги были своего рода странствующими труппами актеров» (Морозов) (см. сборники «Старинный театр в России», 1923, и «Старинный спектакль в России», 1928). К взглядам Пушкина, судя по его упоминанию о «затеях нашей старой комедии», ближе группа последних исследователей, чем сторонники воззрений В. Н. Перетца.

[4] Фарс «Кедрил-обжора» был театральной переработкой лубочной листовки, по догадке Ивана Щеглова, взявшей сюжет из «Гаргантюа» Рабле.

[5] «Сборник общества любителей российской словесности», М., 1891, И. Е. Забелин, Из хроники общественной жизни в Москве в XVII столетии.

[6] Как раз к середине 20-х годов относится появление пьес Гете и Шил-

лера на французском языке в переводах Штампфера (1826) и Баранта (1821). Пьеса Шиллера «Коварство и любовь» в 1825—1826 годах шла одновременно на трех сценах Парижа в переработке Кронье и Ферьера, де Велли и де Мирмоне. И все же ни театр Шиллера, ни театр Гете не оказали существенного влияния на французскую сцену, и Гюго в своем предисловии обошел их молчанием.

[7] Впервые перевел, а не переделал одну из пьес Шекспира («Гамлет») Вронченко в 1828 году. Затем появился перевод «Ричарда III», сделанный актером Я. Т. Брянским в 1833 году. В 1836 году появился «Отелло» в переводе И. Панаева, а в 1837 году известный перевод «Гамлета», сделанный Н. Полевым. В этом переводе играл Мочалов роль Гамлета.

[8] «Гете в русской поэзии» в гетевском номере журнала «Литературное наследство» (№№ 4—6, 1932). Повторено в расширенной работе этого же автора «Гете в русской литературе» (1937).

[9] Цитируется по переводу в комментарии Г. Винокура к «Борису Годунову» в VII томе нового академического издания сочинений Пушкина.

[10] «Письма Пушкина к Елизавете Михайловне Хитрово», Л., издание Академии наук СССР, 1927. В своей почти одновременной статье в сборнике «Поэтика» (вып. 2, 1927) Б. В. Томашевский предполагал, что резкий тон статьи Пушкина о «Кромвеле» был вызван именно сопоставлением его с «Борисом Годуновым»: «Не этим ли вызван почти бранный отзыв его о «Кромвеле» в статье о Мильтоне» в 1836 году? «Едва ли это так. Для Пушкина было принципиально неприемлемо искажение смысла и значения исторических фактов в исторической драме, и хотя он писал Н. И. Гнедичу: «История народа принадлежит поэту», все же он знал границы этой поэтической свободы в пределах исторического жанра на сцене.

[11] Маркс и Энгельс, Сочинения, издание Института Маркса и Энгельса, М.—Л., т. II, стр. 42. «Ретроградные знамения времени».

[12] «Известия Академии наук СССР», Отделение общественных наук. № 2—3. 1937.

[13] Полное собрание сочинений князя П. А. Вяземского, издание гр. С. Д. Шереметьева, 1882, ч. 7.

[14] Г-жа Сталь в своих мемуарах «Десять лет изгнания» (1821), рассказывая о спектакле «Димитрия Донского», виденного ею в России, писала: «Эта пьеса написана и исполнена почти вполне по правилам французского драматического искусства; ритм стиха, декламация, группировка сцен, — все французское». Мнения Пушкина и Белинского об Озерове могли опираться на это свидетельство Сталь, воспоминания которой были очень популярны в России: Пушкин ссылался на них в своих примечаниях к первой главе «Евгения Онегина».

[15] «Князь Петр Андреевич Вяземский как критик». «Известия 2-го отделения императорской Академии наук», т. IX, 1904.

[16] «Литературная газета», 1830, №№ 67—72.

[17] «Сочинения и переписка П. А. Плетнева», П., 1885, т. I. Обе статьи перепечатаны из «Трудов Вольного общества любителей российской словесности» (т. XVIII и XXVIII). Там же и статья «Орлеанская дева» Шиллера в переводе Жуковского» (XXVIII).

[18] «Разговоры Пушкина», 1926. Вошло сюда как перепечатка из «Исторического вестника», 1896, № 10—11. Воспоминания дочери Мочалова неверно излагают ряд фактов из жизни ее отца, скрывая даже ту семейную катастрофу, которая была пережита Мочаловым в связи с его увлечением артисткой Петровой.

[19] «Рассказы о Пушкине, записанные со слов его друзей П. И. Бартеневым», М., 1925.

[20] «Библиографические записки», 1861, т. III, стр. 600.

[21] Д. А. Смирнов, Два утра у Щепкина, «Ежегодник императорских театров», 1907—1908.

[22] «Русская старина», 1896, № 5.

[23] С. Дурылин и Д. Щепкин, Пушкин и Щепкин, журнал «30 дней», 1937, № 10.

[24] М. Загорский, Пушкин и Гоголь, журнал «Советский театр», 1936, № 2. Н. С. Тихонравов в своих известных комментариях к собранию сочинений Гоголя допускает даже редактирование «Ревизора» Пушкиным, который «отсекал» ряд сцен в первой редакции комедии. О высокой оценке Пушкиным «Ревизора» свидетельствует П. В. Нащокин (по записи П. И. Бартенева): Пушкин хвалил ему «Ревизора». Нащокин же рассказывал Бартеневу о том, что Пушкин «хлопотал лично о постановке на сцену «Ревизора». В рецензии Вяземского в «Современнике» (1836, т. II) «Ревизор» поставлен рядом с «Бригадиром», «Недорослем», «Ябедой», «Горе от ума». Тут же констатируется «полный успех на сцене». В письме Гоголя к С. Т. Аксакову от 5 марта 1841 года находится напоминание о том, что Пушкин «хотел писать полный разбор» «Ревизора» для своего «Современника».

[25] Б. Томашевский, Пушкин и французская литература, «Литературное наследство», 1938, № 31—32.

[26] А. Чебышев, К вопросу о куплетах Пушкина, 6-й выпуск «Пушкина и его современников».

[27] Е. Казанович, К источникам «Египетских ночей», сборник «Звенья», № 3—4, «Академия», 1934.

[28] Б. Модзалевский, Библиотека А. С. Пушкина, СПБ, 1910.

К главе XI

ПУШКИНСКИЕ СПЕКТАКЛИ

[1] «Репертуар русского и пантеон иностранных театров», 1843, т. I, стр. 263, «Разъезд из театра». Этот талантливый очерк был комментарием к рисунку Р. Жуковского, изображавшему разъезд публики после спектакля в Александринском театре. Ввиду большого размера этой литографии она рассылалась подписчикам отдельно от журнала.

[2] Березарк к своей статье «Пушкин в драматическом театре николаевской эпохи» («Рабочий и театр», 1936, № 23) приписывает В. Каратыгину попытку «ввести Пушкина в репертуар при явном сопротивлении дирекции». Последнее верно, но первое утверждение вряд ли соответствует фактам. Включение в бенифес А. М. Каратыгиной «Скупого рыцаря» в 1837 году было лишь поисками ролей, при общем непонимании и непринятии пушкинской драматургии.

[3] С. Дурылин, Пушкин на сцене, журнал «Театр и драматургия», 1936, № 10.

[4] Из предисловия к переводу «Гофолии», М., 1892.

[5] «Артист», 1896, № 2.

[6] А. Вольф, Хроника петербургских театров, ч. 1-я, стр. 124. Эта хроника вся проникнута презрительным отношением к драматургии Пушкина. О спектакле «Бориса Годунова» Вольф писал: «Состоялось первое представление «Бориса Годунова» Пушкина, не знаю кем приноровленного к сценическим условиям...»

[7] С. Васильев, Театральная хроника, М., 1896.

[8] С. Ч....ов, Заметки о «драматических сценах» Пушкина, М., 1898.

[9] «Аргус», 1915, № 4.

[10] «Литературное наследство», 1934, № 16—18. «Неизданные письма к Пушкину».

[11] П. П. Гнедич, Из прошлого, «Исторический вестник», 1905, № 4.

[12] «Бирюч», 1920, вып. 2, «Из театральных мелочей».

[13] «Театральный альманах на 1875 год». Составил Александр Соколов (Театральный нигилист).

[14] «Заря», 1870, № 11, рецензия Д. Аверкиева.

[15] Ив. Иванов, Малый театр. «Борис Годунов», трагедия Пушкина, «Артист», 1889, № 4.

[16] Вл. И. Немирович-Данченко, Из прошлого, изд. «Академия», 1936.

[17] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, под редакцией С. А. Венгерова, т. VIII, стр. 58.

[18] А. Слонимский, Первая поэма Пушкина, 3-й выпуск «Временника пушкинской комиссии», 1937.

[19] Ю. Слонимский, Мастера балета, изд. «Искусство», М., 1937.

[20] Н. Шувалов, Пушкин и балет, сборник «Пушкин и искусство», изд. «Искусство», 1937.

[21] Николай Барсуков, Жизнь и труды М. П. Погодина, т. 12. С. Соловьев, Отрывки из памятной книжки отставного режиссера, «Ежегодник императорских театров», сезон 1895/96 года, приложение, кн. I. В воспоминаниях последнего упоминается о громадном успехе инсценировки, вызванном главным образом пением Репиной в роли Земфиры: «Публика была приведена в неописанный восторг, и театр дрожал от криков и грома рукоплескания».

[22] «Литературный архив», вып. I, «Пушкин в драматической цензуре», изд. Академии наук СССР, 1938.

[23] Полный список их с отметками цензоров дан Л. Жевержеевым в сборнике «Пушкин и искусство», «Искусство», 1937.

[24] «Орфей», кн. I, «Пушкин и русские композиторы».

[25] С. Булич, Пушкин и русская музыка, сборник «Памяти А. С. Пушкина», СПБ, 1910.

[26] Н. А. Римский-Корсаков, Летопись моей музыкальной жизни, 5-е издание, М., Гос. Муз. изд., приложения. В русской оперной практике был случай подмены Самозванца в «Борисе Годунове» царевичем Димитрием. Мы имеем в виду постановку оперы Мусоргского «Борис Годунов» в театре С. И. Зимина в 1908 году. В брошюре, выпущенной театром к этой постановке, имеется следующее утверждение: «И настанет, вероятно, время, когда история впишет на свои скрижали царя Дмитрия вместо Лжедмитрия... Поэтому должно быть оправдано решение дирекции оперы Зимина вывести самостоятельного Отрепьева и истинного царевича, хотя бы при помощи различных гримов этих двух персанажей оперы» (Петр Вольгарь-Оленин, «Тайна Смутного времени», изд. С. И. Зимина, М., 1908). Это почти единственный случай в истории пушкинских оперных инсценировок, когда театр так промогласно фальсифицировал и историю и замыслы авторов, в данном случае и Пушкина и Мусоргского.

[27] «Комедия о настоящей беде московскому государству и о царе Борисе и о Гришке Отрепьеве. Летопись о многих мятежах». Проспект Ленинградского государственного академического театра драмы, 1934.

[28] В. Эйхенбаум, Путь к пушкинской драматургии, журнал «Рабочий и театр», 1937, № 2.

[29] Из наиболее интересных статей на эту тему укажем на статью Б. Мейлаха в журнале «Театр» (1937, № 2) и статьи В. Мануйлова и М. Бродянского в журнале «Рабочий и театр» (1937, № 3). Спектаклю Большого драматического театра была посвящена статья И. Березарка в журнале «Звезда», 1937, № 5.

[30] Я. Лурье, Пушкин в осетинском театре, журнал «Театр», 1937, № 3.

[31] С. Дурылин, Любимый народом, «Советское искусство», 1937, № 7 (353).

ОГЛАВЛЕНИЕ

	Стр.
Предисловие	3
Глава I. Детские годы	9
Глава II. Лицей	23
Глава III. «Под сению кулис»	37
Глава IV. Годы странствования	71
Глава V. «Борис Годунов»	91
Глава VI. «Маленькие трагедии»	131
Глава VII. «Русалка»	172
Глава VIII. «Сцены из рыцарских времен»	196
Глава IX. Драматургические замыслы	207
Глава X. Театральная поэтика	237
Глава XI. Пушкинские спектакли	274
Заключение	321
Примечания	323

Редактор Б. Островская
Художс. редакт. В. Безпалова
Техн. редактор Е. Чебышева

Сдано в набор 13/VIII 1939 г.
Подп. к печати 25/V 1940 г.
Тираж 3000 экз. Форм. бум. 60×92¼₁₆ д. л. Печ. л. 21. Уч.-изд. л. 25,05. Знаков в 1 п. л. 45312. Индекс 122. «Искусство» 1019. Уполн. Главлита № А-23390. Заказ № 541.

Цена 15 р. Переплет 2 р.

Тип. «Искра революции». Москва, Филипповский, 13.

ГОСУДАРСТВЕННАЯ
ПОРОХОВСКАЯ
БИБЛИОТЕКА
4 линия д. 11
тел. 31.

ОПЕЧАТКИ

Страница	Строка	Напечатано	Следует читать
19	1-я сверху	и Бургузи	и Бургуэн
106	14-я сверху	т. е.	и
218	2-я сверху	ее свобода	ее свободная
326	5-я снизу	1886	1859
327	1-я сверху	ограничен	органичен
331	22-я сверху	в 1836 году? („Едва ли	в 1836 году?“ (Едва ли